

# *Critical Quest*

*I giochi di ruolo della critica*

Milano, gennaio 1993

Caro/a collega,

ti senti pronto a mettere in gioco il tuo ruolo di critico?

L'attuale situazione della critica d'arte contemporanea è al centro di decisivi cambiamenti.

Lo scorso decennio ha visto l'affermarsi della nozione di critica come arte, e del concetto di sistema dell'arte; oggi pensiamo sia venuto il momento di ridefinire ruoli e competenze.

Le ultime grandi manifestazioni internazionali hanno riconfermato da un lato l'importanza e la centralità della figura del critico-curatore, dall'altro ne hanno messo a nudo fragilità ed insicurezze.

Il limite più evidente che emerge in questo tipo di manifestazioni è un eclettismo non sempre efficace a cui fanno da riscontro criteri di scelta a volte gratuitamente soggettivi e spesso obsoleti.

Crediamo tuttavia che i giochi di potere che hanno caratterizzato gli anni Ottanta debbano lasciare il posto ad un maggior coinvolgimento del critico in prima persona; i "giochi di ruolo" — cioè quei giochi in cui i partecipanti possono interpretare un personaggio a loro scelta — ci sembrano una buona metafora per cominciare a parlare del ruolo e della critica oggi.

A tale fine abbiamo voluto, per una volta, evitare la consueta formula di un convegno all'interno del quale il cortocircuito delle informazioni non sempre permette un chiarimento delle posizioni; ci sembra invece più praticabile utilizzare lo strumento stesso del lavoro critico: l'esposizione. Invitiamo perciò i critici più agguerriti e militanti ad *esporre* a chiare lettere i loro presupposti estetici e culturali.

A differenza di altre occasioni in cui si richiedeva al critico di partecipare in qualità di artista, *noi ti invitiamo ad esporre i tuoi presupposti critici.*

Ti invitiamo dunque a partecipare alla mostra

*Critical Quest*  
*I giochi di ruolo della critica*

che si terrà alla Galleria Transepoca e all'Associazione VIAFARINI di Milano tra maggio e giugno 1993.

L'esposizione avrà dunque il valore di una proposta teorica, ma anche la forza di un evento coinvolgente. Per rilanciare ulteriormente il gioco dei ruoli, l'allestimento sarà affidato ad un collettivo di artisti (da definirsi).

L'ideazione e l'organizzazione della mostra sono a cura di Alessandra Galletta e Marco Senaldi, con la collaborazione di Giancarla Zanutti (Transepoca), Patrizia Brusarosco (VIAFARINI)

Nel foglio allegato troverai modalità, tempi e organizzazione di questo evento.

Per ogni ulteriore chiarimento ti preghiamo di contattarci e ti preghiamo di farci pervenire la tua adesione o la tua defezione entro il 28 febbraio 1993.

Ciascun critico invitato potrà dattiloscivere (a mano, computer o typewriter) un testo di max 3 cartelle (30 righe 60 battute cad.), oppure inviare una cassetta audio o video, o un minidisk (preferibilmente in Macintosh) indicando la propria posizione rispetto all'arte contemporanea.

Il testo, o il materiale, redatto nella lingua d'origine del partecipante, dovrà pervenire via fax o per via postale, preferibilmente accompagnato da una traduzione in italiano o inglese, entro il 31 marzo 1993, ai seguenti indirizzi:

Alessandra Galletta: V. Pulci 7, 20126 Milano —  
T. 02/642. 10. 98

Marco Senaldi: C.so da Vinci 24, 21013 Gallarate (VA) —  
T. 0331/77. 38. 79

VIAFARINI: Via farini 35, 20159 Milano —  
T. & FAX 02/668. 04. 473

Galleria Transepoca: Via Col di Lana 12, Milano —  
T. & FAX 02/8940 9504

Milano, 30 aprile 1993

Caro Collega,

siamo felici della tua partecipazione al progetto "Critical Quest - I giochi di ruolo della critica".

Siamo soddisfatti dell'interesse e del consenso incontrato dall'evento e dell'entusiastica risposta dataci dai colleghi invitati che hanno aderito:

Francesco Bonami, Achille Bonito Oliva, Nicolas Bourriaud, Josè Luis Brea, Kate Bush, Dan Cameron, Giulio Ciavoliello, Adrian Dannatt, Roberto Daolio, Joshua Decker, Giacinto Di Pietrantonio, Jeffrey Deitch, Robert Fleck, Carl Freedman, Mary Jane Jacob, Helena Kontova, Donald Kuspit, Luk Lambrecht, Christian Leigh, Corrado Levi, Gregorio Magnani, Victor Misiano, Robert C. Morgan, Andrew Renton, Jerome Sans, Josè Lebrero Stals, Catherine Strasser, Ijsbrand Van Veelen, Angela Vettese, Brian Wallis, Benjamin Weil, Thomas Wulffen.

L'evento è in programma per giugno, con inaugurazione lunedì 7 giugno.

#### Allestimento

##### **Galleria Transepoca**

E' privilegiato il momento espositivo: i testi saranno ingranditi stile manifesto ed esposti a parete.

**Inaugurazione lunedì 7 giugno ore 12.00**

##### **Spazio Viafarini**

E' privilegiato l'aspetto elaborativo-informativo dell'evento, il suo essere momento di incontro e di riflessione, di conoscenza e di informazione, di scambio e compravendita.

Ti preghiamo pertanto di farci pervenire, oltre al testo, delle notizie bio/bibliografiche o altro materiale documentativo del tuo lavoro quale cataloghi, articoli, libri ecc.

Tale materiale sarà reso consultabile presso lo spazio di Viafarini durante la mostra e successivamente in permanenza.

Sempre in Viafarini inoltre si potranno trovare le T-shirts con i testi riprodotti.

**Inaugurazione lunedì 7 giugno ore 18.00**

Se già hai voluto farci pervenire il testo assieme al materiale informativo, cogliamo l'occasione per ringraziarti della collaborazione.

Cordiali saluti

Alessandra Galletta e Marco Senaldi

Milano, January 1993

Dear Colleague,

are you ready to stake your role as a critic?

Contemporary art critics' present role is undergoing some dramatic changes.

During the past decade, criticism began to be considered as a kind of art itself; a system of arts was even sketched. Now we think it's time for defining roles and concerns all over again.

The latest major international events have once again stressed the fundamental and pivoting role of the critic/editor. But, at the same time, also his/her weakness and unsureness have been thoroughly revealed.

The most flagrant limitation coming out from such events is a kind of eclecticism which is often void and based upon choices determined by mere personal and even obsolete standards.

We do think, nevertheless, that the power game which has marked the Eighties must now make way for a wider involvement of the critic as a critic: the "art of parties", in which people play a role of their choice, seems to be a good figure to speech from where starting our debate about today's role of critics.

That is why we did want to avoid the usual congress solution, as during a congress the short-circuit of information does not always allow a satisfactory explanation of one's points of view.

We think it's more straight to directly employ the instrument of the critical work, that is to say: showing. We are now inviting the toughest and activist critics to show their aesthetical and cultural points of view in a direct way.

Different from other events, in which the critics were asked to take part as an artist, we ask you to come and show your own critical assumptions.

We invite you to take part to our show "Critical Quest- I giochi di ruolo della critica", to be held in MAY /JUNE 1993 in Milan at exhibit space of VIAFARINI and at TRANSEPOCA gallery.

The show will stand out as a theoretical proposal, but at the same time it will be a gathering action.

This exhibition is conceived and edited by **Alessandra Galletta** and **Marco Senaldi**.

Herewith enclosed you find all the information you need about this event.

For further info, please contact us.

Deadline for entering or refusing is 15 April.

Best regards.

Each critic invited has to write (by hand, typewriter or computer) a text long up to 3 pages (30 t.-60 l. each) or send his / her presentation recorded on videotape or audio-cassette or saved on a floppy disk (Macintosh format, if possible).  
Don't forget to express your point of view about contemporary art.

The setting up of the textes as an exhibition will be anyway readable and it will show very clearly the author's identity.  
For this purpose we will have the collaboration of artists with an international experience.

On the day of the opening a catalogue with all the exhibited textes will be available in the two spaces.  
Your text, or your material, will be written or spoken in your mother tongue and must be sent by fax or via mail (if possible accompanied by a translation into Italian or English) before 31st March 1993 to the following addresses:

Alessandra Galletta  
Via Pulci 7 20126 Milano  
t.02/6421098

Marco Senaldi  
C.so da Vinci 24 21013 Gallarate (VA)

Patrizia Brusarosco  
VIAFARINI  
Via Farini 35 20159 Milano  
tel.fax 02/ 66804473

Giancarla Zanutti  
TRANSEPOCA  
Via Col di Lana 12 Milano  
tel.fax 02/ 89409504

Milano 19 aprile 1993

Dear Colleague,

we are happy of your participation to our project  
**"Critical Quest - I giochi di ruolo della critica"**.

We are satisfied by the interest and the consent met by our event and by the enthusiastic response given by the invited colleagues who have already answered:

Robert Fleck, Luk Lambrecht, Nicolas Bourriaud, Jerome Sans, Catherine Strasser, Thomas Wulffen, José Lebrero Stals, José Luis Brea, Adrian Dannatt, Kate Bush, Andrew Renton, Carl Freedman, Victor Misiano, Yisbrand Van Veelen, Robert C. Morgan, Donald Kuspit, Dan Cameron, Jeffrey Deich, Brian Wallis, Francesco Bonami, Mary Jane Jacob, Christian Leigh, Achille Bonito Oliva, Roberto Daolio, Giacinto Di Pietrantonio, Helena Kontova, Gregorio Magnani, Angela Vettese, Giulio Ciavoliello

The event is scheduled for June next, just after the opening of the Venice Biennale. Anyhow, please, send us your text as soon as possible, so we have time to edit them.

Setting up of the textes:

Galleria Transepoca

The showing moment is emphasized.

The texts will be enlarged to poster size and hung to the wall.

Video tape will be showed.

Spazio Viafarini

Here the show will stand out as a gathering action, as a place of exchange of ideas and critical assumptions about art, as a way of circulation of different points of view. This exhibition is conceived as a source of information and documentation: we pray you to send us, if possible not only the textes but even catalogues of exhibitions, books, articles as documents about your critical position in contemporary art research.

The material will be consultable in Viafarini during the exhibition and later permanently.

In Viafarini we will even show T-shirt with your textes reproduced as a way of circulation of ideas, if you like the idea.

We thank you very much for your kind cooperation.

Alessandra Galletta, Marco Senaldi

l'arte moderna ha raggiunto il punto di vanificazione e il nostro Hilton Kramer, dal quale abbiamo preso lo spunto, si lasciava sfuggire l'ammissione: Francamente, oggi come oggi, senza una teoria che mi aiuti non sono in grado di vedere un dipinto.

«Lasciamo correre»... Noi ora sappiamo, naturalmente, che le sue parole descrivono la situazione in cui si trovano tutti quanti in Culturlandia; ma non sono cose che si affermino apertamente. Ogni critico ortodosso, come è Kramer, è costretto a difendere l'idea che l'opera d'arte parli da sola. Infatti, nel dicembre 1974, egli attaccò i curatori della mostra «The Impressionist Epoch» al Metropolitan Museum, per aver collocato dei tabelloni di note storiche alle pareti di fianco ai grandi capolavori degli impressionisti. Ma perché? Quale grande opportunità ha egli perso! Avrebbe soltanto potuto far ricorso alla saggezza dell'inconscio! Abbi il coraggio dei tuoi segreti pensieri, Hilton! Di loro che avrebbero dovuto usare caratteri tipografici *più grandi!* e ridurre tutti quei Manet, Monet e Renoir alle dimensioni dei francobolli di soggetto naturalistico!

Fra venticinque anni questa non sembrerà più un'idea tanto faceta. Io desidero (ora che tante cose sono state rivelate!) fare una predizione: nell'anno duemila, quando il Metropolitan o il Museum of Modern Art organizzeranno la grande mostra retrospettiva dell'arte americana degli anni 1947-75, i tre artisti che saranno messi in primo piano, le tre figure seconde del periodo, non saranno Pollock, de Kooning e Johns, ma Greenberg, Rosenberg e Steinberg. Alle pareti vi saranno dei testi esplicativi di grandi dimensioni, due e sessanta per tre e trenta, che presenteranno le frasi proteiformi di quel periodo... un po' di *fuliginous flatness* qui... un po' di *action painting* là... e un po' di *all great art is about art* appena oltre. A fianco vi saranno delle piccole riproduzioni dei più importanti illustratori della Parola di quell'epoca, come Johns, Louis, Noland, Stella e Olitski. (Pollock e de Kooning godranno di uno *status* appena più elevato, anche se non altissimo, grazie ai rapporti più strettamente simbiotici che per loro fortuna ebbero con i grandi Artisti della Parola).

Gli studenti d'arte si meraviglieranno del fatto che gli artisti di tutta una generazione abbiano dedicato la loro carriera a comprendere la Parola (e a interiorizzarla) e allo straordinario compito di spogliarsi di quanto della loro immaginazione e della loro

abilità tecnica non si adattasse alla Parola. Essi sentiranno gli storici dell'arte dire, con quel tipo di sorriso ora riservato allo studio dell'astrologia caldea: «Ecco com'era allora!» descrivendo come da una parte gli scienziati della metà del secolo procedessero a costruire in base alle scoperte dei loro predecessori riuscendo in tal modo a illuminare i cieli... mentre gli artisti distoglievano lo sguardo da tutto ciò che i loro predecessori, a partire da Leonardo, avevano scoperto, indietreggiando atterriti, o disintegrandolo con il solvente universale della Parola. Gli studiosi più attivi si divertiranno molto a descrivere come professori di storia dell'arte e pubblicitari del periodo 1945-75, assieme con tanti studenti, intellettuali, viaggiatori d'ogni genere e amanti dell'arte, lottassero strenuamente per vedere le opere direttamente, nella vecchia maniera anteguerra, come l'uomo delle caverne di Platone che guardava le ombre, senza sapere che cosa fosse ciò che le proiettava, cioè la Parola.

Che ore felici li attendono! Con che risatine irrispettose, aperte risate e divertito stupore volgeranno retrospettivamente lo sguardo all'era della Parola Dipinta!

TRATTO DA  
TOM WOLFE, "COME OTTENERE IL SUCCESSO  
IN ARTE". ED. ALLEMANDI, 1987

**Francesco Bonami**

799 Broadway #226  
New York, NY 10003 USA  
Tel. 212 477 2630  
Fax 212 229 2467

**Alessandra Galletta /Marco Senaldi**

**New York, 31 Marzo 1993**

**Cari Alessandra e Marco,**

Spero di non deludervi. Le due frasi che vi mandano corrispondono a dei discorsi molto piu' lunghi che nel cammino si sono semplificati come un "bacio".

Le due frasi possono essere presentate cosi' su carta di fax o trasferite su della normale velina. Incorniciate o non fa lo stesso. fatemi sapere come e' andata la mostra, sono molto interessato.

**Tanti auguri di successo e cari saluti**

**Francesco Bonami**

**" La realta' sfrutta l'arte per  
soddisfare la sua morbosa  
attrazione verso se stessa"**





**"Le parole sull'arte curano la  
frigidita' della realta'"**

“Critical Quest.” NICOLAS BOURRIAUD Per ALESSANDRA  
GALETTA.

L'axiome de base est que tout critique d'art tente de produire des concepts visant à rendre intelligible le champ artistique -ou au moins l'un de ses sous-ensembles-. Jusque là, tout est très simple.

**Mais:**

1. La plupart des critiques, quand ils ne nagent pas dans le petit bain de l'empirisme absolu, appliquent à l'oeuvre d'art actuelle la grille de l'iconologie panofskienne (plus ou moins revisitée par Clement Greenberg) et décrivent l'expérience du regardeur en des termes empruntés aux esthétiques kantienne et hegelienne. Ce qui équivaut à étudier un moteur d'avion à l'aide d'un corpus de connaissances sur les voitures à chevaux.

2. La critique d'art est un lieu *d'importation* de concepts: il n'existe pas vraiment de philosophie de l'art actuel, mais des bribes de concepts provenant de la littérature ou de la sociologie, de l'esthétique classique et de discours romantiques sur la création. Ce qui donne, au pire, une sorte de scientificité factice et naïve, des sociologismes usurpateurs, ou une pensée molle de la technique.

3. Mais *au mieux*, qu'est-ce que ça donne ? Un discours sur le *passage de l'actuel* dans la forme. Actuel, dans le sens foucaultien de: “présent de notre devenir”. (Lutte des “classes” dans l'image ?) Pas une critique d'art autonome, mais une critique ouverte, poreuse, ventriloque: une *critique d'art du monde*. La description d'une actualité à travers l'oeuvre d'art.

4. cependant, si l'on entend considérer l'art actuel en tant qu'objet philosophique, ou du moins traversé par un savoir philosophique, il convient d'énoncer au préalable quelques principes:

a. l'art actuel est moins un lieu de production qu'un espace de traitement, de *recyclage* et de réévaluation de signes qui, désormais, sont majoritairement produits par d'autres domaines de sens (les médias, la publicité, etc...)

b. l'oeuvre d'art a perdu son autonomie matérielle et idéologique par rapport aux autres instances de production de signes. Il s'agit aujourd'hui de décrire la *valeur opératoire* de l'art, c'est-à-dire sa faculté d'irruption dans la sphère de l'activité; l'oscillation qu'elle manifeste entre son antique fonction d'*objet à contempler* et l'idée plus ou moins fantasmée de sa *fonctionnalité*. (À ce prix, seul, on pourra déterminer un rôle social pour l'art: le seul qu'il avait, celui d'une apothéose du capital, a été mis à nul par la crise).

c. Les artistes n'ont pas pour but de produire du sens, mais d'évaluer des rapports au monde à l'aide d'images, de formes, d'objets, de signes.

d. l'oeuvre d'art n'est pas un lieu, mais un *terminal*: elle constitue l'aboutissement d'un processus atopique, disséminé entre plusieurs virtualités. Elle peut se donner la forme d'une *bande-annonce* (un événement "différé") comme d'un *réseau* (l'événement "éclaté"), d'un *potlatch* (l'accumulation "somptuaire" du réel) comme d'une *modélisation* (construction d'une situation fonctionnelle calquée sur le réel).

L'assioma di base é che ogni critica d'arte cerca di produrre dei concetti finalizzati a rendere comprensibile il campo artistico - o perlomeno uno dei suoi sottoinsiemi. Fino a qui niente di complicato.

**Ma:**

1. La maggior parte dei critici, se proprio non sta sguazzando nell'empirismo assoluto, applica all'opera d'arte attuale la griglia dell'iconologia Panowskiana (più o meno rivisitata da Clement Greenberg) e descrive l'esperienza del fruitore con i termini presi a prestito dall'estetica Kantiana ed Hegeliana. Il che equivale a studiare un motore a reazione aiutandosi con un manuale sulle carrozze a cavalli.

2. La critica d'arte é un luogo di *importazione* di concetti: non esiste in verità una filosofia dell'arte contemporanea, ma briciole di concetti che provengono dalla letteratura o dalla sociologia, dall'estetica classica e dal discorso romantico sulla creazione. Il che, alla peggio, offre una sorta di scientificità posticcia e naive, dei concetti sociologici usurpati, o un pensiero debole della tecnica.

3. Ma *nella migliore delle ipotesi*, questo cosa ci offre? Un discorso sul *passaggio dell'attualità* nella forma . Attuale nel senso Foucaultiano di "presente del nostro divenire" (Lotta "di classe" nell'immagine?). Non più una critica d'arte autonoma, ma una critica aperta, porosa, ventriloqua: *una critica d'arte del mondo*. La descrizione di una **attualità** attraverso l'opera d'arte.

4. Frattanto, se consideriamo l'arte contemporanea in quanto oggetto filosofico, o quantomeno attraversato da un sapere filosofico, é necessario anzitutto enunciare alcuni principi:

a. L'arte contemporanea é meno un luogo di produzione che uno spazio di trattamento, di riciclaggio e rivalutazione dei segni che, ormai, vengono prodotti, per lo più, in altre regioni di senso (mass media, pubblicità ecc...)

b. L'opera d'arte ha perso la sua autonomia materiale e ideologica rispetto alle altre istanze di produzione di segni.

Si tratta oggi di descrivere il valore operativo dell'arte, cioè la sua capacità di irruzione nella sfera dell'attività; l'oscillazione che essa manifesta fra la sua antica funzione di oggetto da contemplare e l'idea più o meno fantasmatica della sua funzionalità. Solo a questo prezzo si potrà determinare il ruolo sociale dell'arte: infatti, l'unico ruolo che aveva, cioè quello di una apoteosi del capitale, é stato messo fuori gioco dalla crisi.

c. Gli artisti non hanno il fine di produrre del senso, ma di dare valore a dei rapporti con il mondo con l'aiuto di immagini, forme, oggetti, segni.

d. L'opera d'arte non é un luogo ma un terminal: essa costituisce il risultato di un processo atopico, disseminato in molteplici virtualità. L'opera d'arte può assumere la forma di una didascalia (un avvenimento "differito") come anche di una rete (l'evento "esplosivo") di un *potlatch* (l'accumulazione "suntuaria" del reale) oppure di una modellizzazione (la costruzione di una situazione funzionale ricalcata dalla realtà).

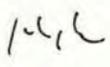
**Nicolas Bourriaud**

Alessandra Galletta  
Marco Senaldi  
ViaFarini  
Fax 39 2 66804473  
Milano Italia

Madrid, 14 May 1993

Dear Alessandra and Marco,

I send enclosed my text for "critical quest".  
As you will see, there are 22 aphorisms-slogans that I concieved  
as a "Manifesto" -the title is paraphrastic of the manifesto that  
Shelling, Holderlin and Hegel wrote on "Idealism".  
As I suggest on the text, it is extremely important that any  
critical or artistic proposal adapts its form to contemporary  
societies. That's way I have assumed a fragmentary form of  
discourse, related to the aphorism as well as to publicity and  
advertisement language . In that sense, it will be extremely  
important that the text is shown on an electronical display as  
those that Jenny Holzer uses for her truisms and laments. I very  
much hope that you can get one.  
The text must be shown only in english, and it is extremely  
important for me (as the text is not at all easy) to work with  
the translator -and see his/her translation before the definitive  
publication. I hope that this cause not much trouble.  
I send a copy of this letter by express mail, and I wait for you  
news.  
Thank you and best regards,

  
Jose Luis Brea

**Proyecto.**  
**El programa de sistema más reciente**  
**para una transformación radical**  
**del significado del Arte**  
**(en el fin-de-siglo que pronto llamaremos pasado)**

Jose Luis Brea

Ninguna de las certidumbres que sostenían el modo de representar el mundo propio de las sociedades occidentales se mantiene ya en pie. Donde la cultura era expresión de ideología, donde transcribía la representación compartida tanto de lo existente como de lo deseable, hoy no cabe reconocer sino un balbuceo inarticulado e ininteligible.

Las aspiraciones de la especie hombre sobre la tierra y en relación con su propio destino han quedado reducidas a una lógica de la supervivencia carente de horizonte y proyecto. Persistir en el ser es para el hombre, a estas alturas de la historia, ya un logro.

La evolución de lo humano en el tiempo ha quedado abandonada a la espontaneidad de una lógica ciega, al azar de una combinatoria ajena a toda legislación del espíritu o la voluntad.

Lo que inocentemente tomamos por pluriculturalismo no es más que la expresión consoladora de una vieja mala conciencia que se instala entre nosotros para ignorar lo fallido del proyecto humanista y disimularlo bajo la máscara de una hipócrita asunción de culpa por el colonialismo ejercido sobre los otros "en tiempos pasados".

Dos grandes pilares han caído: la razón y la historia. Queda uno aún más principal -y es a su tambalearse a lo que hoy asistimos. La idea misma de representación.

¿Podríamos "representarnos" la hecatombe de la idea misma de representación? ¿Y cómo? -es éste el brutal desafío que la época nos depara. Un desafío que postula el único verdadero lugar del arte en nuestros tiempos.

La forma contemporánea de la teoría (de la crítica) no es ajena al destino postindustrial que afecta a toda la industria de la conciencia. Cualquier planteamiento, programa o sistema de análisis ha de, además, adaptar su forma externa a los condicionamientos impuestos por el régimen de difusión massmediática a la totalidad de nuestra cultura.

La ficción del número de receptores no debe nunca ser considerada rasgo pertinente. La permeabilidad extrema de la retícula de circuitos comunicacionales garantiza que cualquier mensaje con una tonalidad intensiva suficientemente elevada podría acabar por alcanzar, en resonancia, hasta el último rincón del mundo.

Bajo el punto de vista de una lógica de las intensidades,

es preciso defender espacios acotados de circulación de cualquier mercancía-cultura. Sólo en el contexto de tales "circuitos-micro" puede esperarse la aparición de un producto capaz de responder activamente a la extrema problematicidad conceptual del estado epocal de los lenguajes y las formas de la cultura.

El estado actual de estetización de la vida es banal, y no constituye forma alguna de realización utópica del programa vanguardista de identificación arte = vida. Sin embargo, sí conlleva una forma implícita de "muerte del arte" -como desvanecimiento de la existencia separada de éste, como pérdida de su valor simbólico.

El hombre ha perdido toda capacidad de darse una representación orgánica de sí mismo. Es tarea del arte alumbrar espacios de la representación que consientan al hombre construirse una imagen de sí, restituida cuando menos como totalidad inestable a partir de la recomposición de su diseminación perspectiva y fragmentaria -tarea tanto más trascendental cuanto que el hombre es precisamente aquello que coincide milimétricamente con su propia representación, que no es nada fuera de ella.

El arte es un prelenguaje. Sienta las premisas sobre las que se constituye toda capacidad de emparejar las palabras y las cosas. Esta capacidad es por entero arbitraria y su economía fiduciaria se rige por una opción profunda, estética, por una intuición genérica de lo que uno es -si es que lo es.

Una ideología, una cultura, se construye como sistema de creencias tácitas a partir de una especulación sobre la relación en que se encuentra el usuario de sus lenguajes con el tiempo: ésto es: cuáles son sus expectativas de existencia, cuál es su relación con la muerte individual y cuál es su relación con la especie.

Toda enunciación perteneciente a un sistema de lenguajes dado reproduce, como efecto retórico asociado, una determinada idea de sujeto enunciador -aquella que establece las creencias que soporta el sistema en relación a su existencia individual.

Es tarea del arte producir ese efecto de creencia en la relación de la existencia del sujeto con su muerte como condición de posibilidad de un empleo cualquiera del lenguaje -de un emparejamiento cualquiera de palabra y cosa. En cualquier enunciado se produce, además de lo que se dice, a aquél que habla. Producirle en primera instancia es una tarea del arte.

Producir al sujeto de todos los enunciados posibles de una cultura naciente es la tarea que el nuevo arte del cuerpo -en realidad, sería más adecuado hablar de un arte de la (dificultad de producción de la) subjetividad- aborda. En esa tendencia tiene por lo tanto lugar una recuperación de la capacidad simbólica del arte.

La representación desnuda del propio espacio de la representación es una estrategia de recuperación de la capacidad simbólica del arte. Es la pérdida de la capacidad de

5

representación lo que caracteriza a la cultura de nuestro tiempo. Representar ese fallo generalizado de la cultura es el único camino a través del que se puede aspirar a restaurar un espacio de eficacia simbólica. El cero de enunciación señala al sujeto como potencia de habla, lugar de lenguaje. Y en ese mismo acto constituye y funda el propio espacio de la representación.

En última instancia, el abanico de las posibles estrategias de resistencia a la muerte de la cultura por pérdida de su capacidad de representación se despliega en una misma orientación: la resistencia a su banalización ejercida a través de la exigencia reflexiva.

Es tarea del arte crítico, como de la crítica crítica, promover una extrema exigencia reflexiva contra el proceso de banalización que fomenta la percepción distraída inducida por la condición massmediática de toda la industria de la conciencia y el consumo trivial de la mercancía cultural.

Cualesquiera dispositivos efectivos para lograr tal fin son válidos, en principio, provengan de los repertorios clásicamente considerados conservadores -como la restauración de la "mirada museística"-, vanguardistas -como la exigencia del shock de lo nuevo-, radicales -como la sistemática puesta en cuestión de lo establecido-, o críticos -como la exigencia de autoreflexión y autoanálisis de la obra y sus estrategias enunciativas-.

Cualesquiera dispositivos críticos deben asumir sin ninguna nostalgia su necesidad de adaptación al contexto técnico de organización actual de la vida de la cultura. La voluntad crítica concebida como exigencia de poder simbólico no puede estar reñida con el reconocimiento de la problematicidad que a la construcción del espacio cultural le impone la complejidad de las sociedades actuales -dada por la irreductible multiplicidad de los lugares en que en ellas se produce, distribuye y consume enunciación, discurso.

Es en última instancia tarea del arte iluminar el lugar -el espacio de la representación- desde el que podría realizarse ese trabajo de fundación de las nuevas formas de cultura que permitirían al hombre, a la humanidad, reconciliarse con su existencia -esto es: acertar a darse una adecuada representación, a conocerse y saber algo de sí; a, simplemente, ser todavía verdaderamente tal: humanidad.

FAX INTERRUPTED

TOTAL PAGES: 4

PLEASE CALL IF THERE ARE PROBLEMS

JOSE Luis BREA 34-1-8961162

(4)

## PROGETTO

IL PROGRAMMA DEL SISTEMA PIU' RECENTE PER UNA RADICALE TRASFORMAZIONE DEL SIGNIFICATO DELL'ARTE (DURANTE LA FINE DEL SECOLO CHE PRESTO CHIAMEREMO PASSATO).

JOSE' LUIS BREA

NESSUNA DELLE CERTEZZE CHE SOSTENEVANO IL MODO DI RAPPRESENTARE IL MONDO PROPRIO DELLE SOCIETA' OCCIDENTALI SI MANTIENE OGGI IN PIEDI. LADDOVE LA CULTURA ERA ESPRESSIONE DI IDEOLOGIA, LADDOVE RIPORTAVA LA RAPPRESENTAZIONE NEL CONTEMPO DELL'ESISTENTE COSI' COME DEL DESIDERABILE, OGGI NON C'E' CHE UN BALBETTARE INARTICOLATO ED ININTELLEGIBILE.

LE ASPIRAZIONI DELLA SPECIE UMANA SULLA TERRA IN RELAZIONE AL PROPRIO DESTINO SONO STATE RIDOTTE AD UNA LOGICA DI SOPRAVVIVENZA CARENTE DI ORIZZONTI E DI PROGETTI. CONTINUARE AD ESSERE E' PER L'UOMO, IN QUESTA FASE STORICA, GIA' UN SUCCESSO.

L'EVOLUZIONE DELL'UMANO NEL TEMPO E' RIMASTA ABBANDONATA ALLA SPONTANEITA' DI UNA LOGICA CIECA, ALL'ALEA DI UNA CASUALITA' DEL TUTTO ALIENA DA QUALSIASI LEGGE DELLO SPIRITO E VOLONTA'.

CIO' CHE INNOCENTEMENTE PRENDIAMO PER PLURICULTURALISMO NON E' PIU' CHE CONSOLANTE DI UNA VECCHIA CATTIVA COSCIENZA CHE SI INSTALLA DENTRO DI NOI PER IGNORARE IL FALLIMENTO DEL PROGETTO UMANISTA E DISSIMULARLO SOTTO LA MASCHERA DI UN' IPOCRITA ASSUNZIONE DI COLPA PER IL COLONIALISMO ESERCITATO SUGLI ALTRI IN TEMPI PASSATI.

DUE GRANDI PILASTRI SONO CADUTI: LA RAGIONE E LA STORIA. NE RESTA UNO ANCORA PIU' FONDAMENTALE, ED E' AL SUO VACILLARE CHE OGGI ASSISTIAMO. L'IDEA STESSA DI RAPPRESENTAZIONE.

POTREMMO RAPPRESENTARSI L'ECATOMBE DELL'IDEA STESSA DI RAPPRESENTAZIONE? E COME? E' QUESTA LA SFIDA BRUTALE CHE IL TEMPO CI PREPARA. UNA SFIDA CHE POSTULA L'UNICO VERO POSTO DELL'ARTE NELLA NOSTRA EPOCA.

LA FORMA DELLA TEORIA (DELLA CRITICA) CONTEMPORANEA NON E' ALIENA AL DESTINO POST-INDUSTRIALE CHE INFLUISCE SU TUTTA L'INDUSTRIA DELLA COSCIENZA. QUALSIASI PRESA DI POSIZIONE, PROGRAMMA O SISTEMA DI ANALISI DEVE ANZI ADATTARE LA SUA FORMA ESTERNA AI CONDIZIONAMENTI IMPOSTI DAL REGIME DI DIFFUSIONE DEI MASS MEDIA ALLA TOTALITA' DELLA NOSTRA CULTURA.

LA FINZIONE DEI. NUMERO DI RECETTORI NON DEVE MAI ESSER CONSIDERATA UN SUCCESSO PERTINENTE.L'ESTREMA PERMEABILITA' DELLA RETE DEI CIRCUITI DI COMUNICAZIONE GARANTISCE CHE QUALSIASI MESSAGGIO CON UNA SUFFICIENTEMENTE ELEVATA INTENSITA' DI TONO POSSA RIUSCIRE A RAGGIUNGERE IN RISONANZA FINNO ALL'ULTIMO ANGOLO DEL MONDO.

DAL PUNTO DI VISTA DI UNA LOGICA DELLE INTENSITA' E OPPORTUNO DIFENDERE SPAZI PROIBITI ALLA CIRCOLAZIONE DI QUALSIASI MERCANZIA-CULTURA.SOLO NEL CONTESTO DI TALI MICRO CIRCUITI CI SI PUO' ASPETTARE L'APPARIZIONE DI UN PRODOTTO CAPACE DI RISPONDERE ATTIVAMENTE ALL'ESTREMA PROBLEMATICITA' CONCETTUALE DELLA CONDIZIONE CONTEMPORANEA DEI LINGUAGGI E DELLE FORME DELLA CULTURA.

LO STATO ATTUALE DELLA ESTETIZZAZIONE DELLA VITA E' BANALE E NON COSTITUISCE FORMA ALCUNA DI REALIZZAZIONE UTOPISTICA DEL PROGRAMMA AVANGUARDISTA DI IDENTIFICAZIONE ARTE-VITA.AL CONTRARIO SI SUBISCE UNA FORMA IMPLICITA DI MORTE DELL'ARTE COME SPARIZIONE DELL'ESISTENZA SEPARATA DALL'ARTE STESSA E COME PERDITA DEL SUO VALORE SIMNBOLICO.

L'UOMO HA PERDUTO OGNI CAPACITA' DI DARSÌ UNA RAPPRESENTAZIONE ORGANICA DI SE STESSO. E' COMPITO DELL'ARTE RICAVARE SPAZI DELLA RAPPRESENTAZIONE CHE CONSENTANO ALL'UOMO DI COSTRUIRSI UN'IMMAGINE DI SE' , RESTITUITA QUANTOMENO COME TOTALITA' INSTABILE PARTENDO DALLA RICOMPOSIZIONE DELLA SUA DISSEMINAZIONE PROSPETTIVA E FRAMMENTARIA - COMPITO TANTO PIU' TRASCENDENTALE IN QUANTO L'UOMO E' PRECISAMENTE CIO' CHE COINCIDE MILLIMETRICAMENTE CON LA PROPRIA RAPPRESENTAZIONE , CHE NON E' NULLA AL DI FUORI DI ESSA.

L'ARTE E' UN PRELINGUAGGIO.PONE TUTTE LE PREMESSE SULLE QUALI SI COSTITUISCE OGNI CAPACITA' DI ACCOPPIARE PAROLE E COSE.TALE CAPACITA' E' INTERAMENTE ARBITRARIA E LA SUA ECONOMIA FIDUCIARIA SI FONDA SU UNA SCELTA PROFONDA , ESTETICA , SU DI UN'INTUIZIONE GENERICA DI CIO' CHE SI E' - SE LO SI E'.

UN'IDEOLOGIA , UNA CULTURA SI COSTRUISCE COME SISTEMA DI TACITE CREDENZE A PARTIRE DALLA SPECULAZIONE SULLA RELAZIONE NELLA QUALE SI TROVANO IL FRUITORE DEI SUOI LINGUAGGI ED IL TEMPO: CIOE' : QUALI SONO LE SUE ASPETTATIVE DI ESISTENZA , QUALE LA SUA RELAZIONE CON LA MORTE INDIVIDUALE E QUALE SIA LA SUA RELAZIONE CON IL GENERE UMANO.

OGNI ENUNCIATO APPARTENENTE AD UN SISTEMA DI LINGUAGGI DATO , RIPRODUCE , COME EFFETTO RETORICO ASSOCIATO , UNA DETERMINATA IDEA DI SOGGETTO ENUNCIANTE - QUELLA CHE STABILISCE LE CREDENZE E CHE SUPPORTA IL SISTEMA IN RELAZIONE ALLA SUA ESISTENZA INDIVIDUALE.

E' COMPITO DELL'ARTE PRODURRE TALE EFFETTO DI FEDE NELLA RELAZIONE DELL'ESISTENZA DEL SOGGETTO CON LA SUA MORTE COME CONDIZIONE DI POSSIBILITA' DI UN QUALSIASI IMPIEGO DEL LINGUAGGIO - DI UN QUALSIASI ACCOPPIAMENTO TRA PAROLE E COSE. IN QUALSIASI ENUNCIATO SI PRODUCE , OLTRE A CIO' CHE SI DICE , A COLUI CHE PARLA. PRODURLO IN PRIMA ISTANZA E' COMPITO DELL'ARTE.

PRODURRE IL SOGGETTO DI TUTTI I POSSIBILI ENUNCIATI DI UNA CULTURA NASCENTE E' IL COMPITO CHE LA NUOVA ARTE DEL CORPO - REALMENTE SAREBBE PIU' APPROPRIATO PARLARE DI UN ARTE DELLA (DIFFICOLTA' DI PRODUZIONE DELLA) SOGGETTIVITA' - AFFRONTA. IN QUESTA TENDENZA HA PERTANTO LUOGO UN RECUPERO DELLA CAPACITA' SIMBOLICA DELL'ARTE.

LA RAPPRESENTAZIONE NUDA DEL PROPRIO SPAZIO DELLA RAPPRESENTAZIONE E' UNA STRATEGIA DI RECUPERO DELLA CAPACITA' SIMBOLICA DELL'ARTE. E' LA PERDITA DELLA CAPACITA' DI RAPPRESENTAZIONE CIO' CHE CARATTERIZZA LA CULTURA DEL NOSTRO TEMPO. RAPPRESENTARE QUESTA MANCANZA GENERALIZZATA DELLA CULTURA E' L'UNICO CAMMINO ATTRAVERSO IL QUALE SI PUO' ASPIRARE A RESTAURARE UNO SPAZIO DI EFFICACIA SIMBOLICA. LO ZERO DI ENUNCIAZIONE SEGNALE AL SOGGETTO COME POTENZA DI PAROLA , LUOGO DI LINGUAGGIO. ED IN QUESTO STESSO ATTO COSTITUISCE E FONDA PROPRIO LO SPAZIO DELLA RAPPRESENTAZIONE.

IN ULTIMA ANALISI , IL VENTAGLIO DELLE POSSIBILI STRATEGIE DI RESISTENZA ALLA MORTE DELLA CULTURA PER SMARRIMENTO DELLA CAPACITA' DI RAPPRESENTAZIONE SI SPIEGA IN UNA STESSA DIREZIONE : LA RESISTENZA ALLA SUA BANALIZZAZIONE ESERCITATA ATTRAVERSO L'ESIGENZA RIFLESSIVA.

E' COMPITO DELL'ARTE CRITICA E DELLA VERA CRITICA , PROMUOVERE UN'ESTREMA ESIGENZA RIFLESSIVA CONTRO IL PROCESSO DI BANALIZZAZIONE CHE FOMENTA LA PERCEZIONE DISTRATTA INDOTTA DALLA CONDIZIONE DEI MASS MEDIA DI TUTTA L'INDUSTRIA DELLA COSCIENZA ED IL CONSUMO TRIVIALE DELLA MERCANZIA CULTURALE.

QUALSIASI DISPOSITIVO EFFICACE PER RAGGIUNGERE TALE SCOPO E' VALIDO , IN LINEA DI PRINCIPIO , SIA CHE PROVenga DA REPERTORI CLASSICAMENTE CONSIDERATI CONSERVATORI - COME LA RESTAURAZIONE DELL'OCCHIAIA "MUSEISTICA" -, AVANGUARDISTI - COME L'ESIGENZA DELLO SHOCK DEL NUOVO -, RADICALI - COME LA SISTEMATICA MESSA IN DISCUSSIONE DI QUANTO GIA' STABILITO -, SIA CRITICI - COME L'ESIGENZA DI AUTORIFLESSIONE ED AUTOANALISI DELL'OPERA E DELLE SUE STRATEGIE COMUNICATIVE -.

QUALSIASI DISPOSITIVO CRITICO DEVE ASSUMERE SENZA ALCUNA NOSTALGIA LA PROPRIA NECESSITA' DI ADATTAMENTO AL CONTESTO TECNICO DI ORGANIZZAZIONE ATTUALE DELLA VITA DELLA CULTURA. LA VOLONTA' CRITICA CONCEPITA COME ESIGENZA DEL POTERE SIMBOLICO NON PUO' ESSERE COMBATTUTA CON IL RICONOSCIMENTO DELLA PROBLEMATICITA' CHE ALLA COSTRUZIONE DELLO SPAZIO CULTURALE IMPONE LA COMPLESSITA' DELLE SOCIETA' ATTUALI - DATA L'IRRIDUCIBILE COMPLESSITA' DEI LUOGHI IN CUI IN ESSE SI PRODUCE , DISTRIBUISCE E CONSUMA COMUNICAZIONE , DISCORSO.

IN ULTIMA ISTANZA E' COMPITO DELL'ARTE ILLUMINARE IL LUOGO - LO SPAZIO DI RAPPRESENTAZIONE - DAL QUALE SI POTREBBE REALIZZARE QUEL LAVORO DI FONDAZIONE DELLE NUOVE FORME DI CULTURA CHE PERMETTEREBBERO ALL'UOMO , ALL'UMANITA' , DI RICONCILIARSI CON LA PROPRIA ESISTENZA - CIOE' RIUSCIRE A DARSÌ UNA RAPPRESENTAZIONE ADEGUATA , A CONOSCERSI E A SAPERE QUALCOSA DI SE STESSA ; A , SEMPLICEMENTE , ESSERE ANCORA VERAMENTE TALE : UMANITA'.

**ICA**

Chair  
Charles Levison Chair  
David Bernstein  
Ivan Fallon  
Catherine Freeman  
Elizabeth Rums-Jones  
Geoffrey Robertson  
Tom Rosenthal  
Alexandra Schulman  
Anthony Simonds-Gooding  
Lady Warner  
Brian Wenham  
Mik Flood Director  
Alastair Mair General Manager

Date: Tuesday 4 May

To: Alessandra Gulletta  
Patrizia Bursaroso / via Vanini

From: Kate Bush

Following 3 pages of text for  
"critical quest" I have put a 3 1/2" disc  
(Apple Mac / Microsoft word) in the post  
to you.

Best wishes

Kate Bush.

If the seventies and eighties celebrated the demise of critical orthodoxy - and in particular, the end of high Modernism's authoritarian purism - then the nineties seem to be haunted by its loss. Whispered mourning is now audible as a full-throated lament: where, we cry, is the body of thought to replace Modernism's certainties? Why, forty years on, have we buried the bodies, but failed to eradicate the spirits of Malevich, Breton, Greenberg? Where is our rival account of art's philosophy and purpose? Early postmodernism's wise irony seemed a refreshing alternative, but has long since exhausted itself in bitter cynicism and an intellectual cul-de-sac. And since it ran its course to a logical end in the fifties, any resurrection of the Modernist project is an impossibility - yet still we forage its remains in an attempt to find something worth salvaging.

We are, all concur, emerging from the eighties into a different world, a troubled and volatile world in which the real has resurfaced to prick the bubble of postmodernism's theoretical meanings in the abstract hyperreal. Just as global recession has brought into doubt notions of human consciousness as entirely congruent with capitalist consumption, so has political turbulence in the putatively 'unified' new Europe given the lie to our inexorable slide towards liberal democracy as the only political model. (The triumph of the individual over the state, vaunted in the overthrow of state socialism, and the small-scale conservatism of the new Western democracies, appears dangerously close to a re-run of old-style bourgeois individualism - not perhaps the force for change so optimistically described in our new caring, sharing decade.) History has, after all, not quite Ended. But with the destabilization of the great ideologies - both Marxist/Leninist, and Western Enlightenment - there is an inescapable sense that we are perched, for better or worse, on the edge of a new order, and that this is potentially a moment ripe for both cultural transformation and opposition.

If we believe that changing social conditions herald changing cultural forms, then the task for art is to reinvent the differences that distinguish the new conditions of the lives we live. And the task for criticism - which always develops contingently with its object - is to identify and elucidate the 'new'. And yet, can we really believe in the 'new' anymore (will we be forever condemned to postmodernism's nihilism)? Do we have faith in the viability of any project to be truly critical? How do we throw off the legacies of the eighties, stop deconstructing the already over-deconstructed, and start reconstructing? How do we begin to imagine a 'moment that will be different', an art which looks forward without relapsing into naive utopianism or untenable transcendence? And where do we imagine a space for this Art, now that the margin, art's proper place, has so thoroughly collapsed into the centre?

The end-game of postmodernism is a difficult starting point. Some would have it, following Baudrillard (and leading logically on from Minimalism's propagation of the art object as literal object), that "the aestheticization of the world is complete", that art has become tautologous with the phenomenal world and its objects, and that the division between art and mass culture has dissolved. All objects, all texts are equivalent - and all responses to those texts equally valid, for with the demise of the author, meaning can only accrue in the projection of individual sensibilities and histories into the 'black hole', the originary void, that is the text.

These arguments feel weary now, their originally democratic impulse, unconvincing. This theory forgets to mention authorial difference. Patently Dickens, Shakespeare, Eliot, for example, cannot all represent the same blank surface, the *same* 'black hole' - there has to be something intrinsic to art which accounts for its differing qualities. Just as we can't quite believe that reading a novel by Salman Rushdie offers us an identical experience to a Barbara Cartland, so we can't believe that a Jeff Koons is, ultimately, the same as the gnome in the garden. Challenging the omnipotence of the white male author, needn't lead to his death - just as wariness of essential or fixed meaning in a text, doesn't signal the end of all inherent meaning. As soon as we

admit the distortions of postmodern polemics, a space opens up for criticism - not the old crusade of assigning absolute values perhaps, but the need for criticism to make sense, to discriminate between heterogenous production, to say what *ought* to be good and bad.

*How* criticism makes these value judgements - without lapsing into either Kantian 'disinterest' which ignores social determinants, or a sociological approach which ignores the aesthetic - has to be re-theorized. A new criticism has to allow for more than one valid response to an artwork (which is not to say that *all* responses are valid) lest the connoisseur reappear. And it must consider art not as a series of isolated aesthetic objects, but in terms of affinities and differences - with other works, wider practices, and previous traditions.

It is generally accepted that art now - following on from the seventies after a brief interlude for Neo-expressionism - is in a state of pluralism, with no one style, form or criticism dominant. Opinion about pluralism is divided, not always usefully. Its champions see it as synonymous with our 'post-historical' moment, a wide open field of freedoms in which everything is possible. Its detractors, conversely, see pluralism as symptomatic of the illusory free choice of the capitalist market - a never-ending parade of equivalently empty forms. Pluralism though, is not simply the co-existence of multiple styles. In a critically significant sense, it signals the opening up of the Academy to artists and audiences previously excluded from the canon of contemporary art - artists of colour, feminist artists, artists from Latin America, Africa, Asia. It's interesting in this context that the opprobrium surrounding this year's Whitney Biennial in mainstream criticism, can be read as a desperate attempt to preserve the white male sanctuary. The exhibition, pluralist and politically correct, is, these critics claim, antithetical to Art, oblivious to aesthetic standards. Notwithstanding their slightly hysterical reductionism, does this reaction portend an imminent backlash, a return to the Modernist tradition of the disinterested, autonomous art object? Surely one of the tasks for responsible criticism must be to defend a non-oppressive, non-exclusive pluralism, which nevertheless sharpens its own internal aesthetic discriminations. A 'partial' pluralism perhaps, in which a set of heterogenous value systems is erected to bridge the gap between the 'no sense' of absolute pluralism, and the hegemony of any one cultural formation?

---

Perhaps to counter the fragmentation felt within the pluralistic artworld, as well as the wider social arena, some young artists are returning to reevaluate the relationship between art and lived experience. Eschewing grand claims for the transformative potential of their projects (they've learnt too much from history), but equally eschewing the moral abnegation, the art-without-attitude, of much recent Pop-derived practice emanating from east and west coast America, these artists work to gently affirm art as a catalyst for social interaction. Their strategies are in the main, conceptual - often echoing work produced in the late sixties and seventies - but it is a conceptualism which does not rob art of its pleasure or its intelligibility. It works instead to assert real human relations in the face of their supposed erasure under commodity capitalism. Rirkrit Tiravanija's work, for example, resists the commodification of art by literally giving it away. Setting up a makeshift kitchen in the gallery, Tiravanija prepares daily a delicious Thai curry and serves it to gallery visitors. In parks and on street corners, he collects together piles of discarded clothes and objects, found while trawling the street, and simply leaves them there, with a sign inviting people to help themselves. Like Tiravanija, Sarah Lucas and Tracey Emin play with consumption as a potentially enlivening, rather than alienating experience. Their shop-for-art in London's Bethnal Green Road, offers the passer-by a varied selection of merchandise: Mark Rothko 'comfort blankets' for those particularly awesome private views; Damien Hirst ashtrays; handwritten T-shirts whose price rises exponentially to demand ("Complete Arsehole", at £40, is the bestseller).

Gabriel Orozco makes modest and transient interventions into the fabric of urban life; sculptures which you happen upon, which become all the more poetic for their lack of declamation. Supermarket produce is secretly rearranged to create brief moments of anarchy in the ordered milieu of the megastore. Pavement drawings made with puddles and bicycle tracks, evaporate as easily as they appear. A plasticine ball, rolled through the city's streets, collects up waste into an unlikely sculptural form. Andrea Zittel, likewise, intervenes at the level of the social. Hers is a quest to rid life of excess, to banish unnecessary consumption, to reinvent the utilitarian and the functional as a new aesthetic. Generic, multi-purpose domestic objects are designed and tested in the homes of guinea pigs, in order to arrive at a more economical alternative to the plethora of objects that inhabit our lives. People's wardrobes are combed for otiose garments, and are replaced with attractive yet functional uniforms for everyday wear.

This grouping is not necessarily enlisted as proof of a new critical tendency in art. It is simply to point out that art does, despite the pessimism of the eighties, endlessly renew itself in refreshing and meaningful ways, and that part of criticism's job is to be vigilant and responsive - not to over-idealise the past, and not to theorise itself, and art, away.

Kate Bush

Se gli anni Settanta e Ottanta hanno celebrato la morte dell'ortodossia critica (e in particolare la fine del purismo elitario e autoritario del Modernismo) gli anni Novanta paiono agitati dal fantasma di quella scomparsa. Ciò che prima era un singhiozzo sommesso oggi è un urlo a piena gola: in che modo, chiediamo a gran voce, l'insieme dei nostri pensieri può sostituire le certezze del Modernismo? Perché abbiamo sepolto i corpi di Malevich, Breton, Greenberg, ma non siamo ancora riusciti, quarant'anni dopo, a esorcizzare i loro spiriti? Dov'è il nostro resoconto tra gli opposti della filosofia e della pratica nell'arte? L'ironia saggia del primo postmoderno sembrò un'alternativa rinfrancante, ma da allora si è esaurito in un cinismo amaro, perso in un vicolo cieco intellettuale. E poiché il Modernismo incontrò la sua fine logica negli anni Cinquanta, qualsiasi progetto di riportarlo in vita è destinato al fallimento; eppure continuiamo a rovistare tra i suoi miseri resti, alla ricerca di qualcosa che valga la pena salvare.

Ora stiamo tutti emergendo dagli anni Ottanta e stiamo giungendo in un mondo diverso, un mondo difficile e impalpabile in cui il reale è tornato nuovamente a galla per far scoppiare la bolla d'aria dei significati teorici con cui il postmoderno giustificava l'iperreale astratto. Proprio come la recessione globale ha messo in dubbio quelle nozioni della coscienza umana troppo vincolate al consumismo capitalista, anche i disordini di natura politica nati in un'Europa che si dice "unita" hanno rivelato quanta falsità vi sia nel nostro ritenere la liberal-democrazia l'unico modello politico possibile. (Il trionfo del singolo sullo Stato, tanto vantato nel crollo dei regimi socialisti, e il conservativismo su piccola scala delle nuove democrazie occidentali, appaiono pericolosamente vicine a un ritorno dell'antico individualismo borghese).

La Storia, dopo tutto, non è finita. Ma con la destabilizzazione delle grandi ideologie (sia il marxismo-leninismo, sia l'illuminismo occidentale) si è diffusa un'inevitabile sensazione di trovarci chini (nel bene e nel male) sul precipizio di un ordine nuovo e che questo è un momento pieno di potenzialità per esprimere la trasformazione e l'opposizione in campo culturale.

Se si crede che il cambiare le condizioni sociali sia il preavviso di un cambiamento anche nelle forme culturali, allora il compito dell'arte è quello di reinventare le differenze che determinano le nostre nuove condizioni di vita. E il compito della critica (che procede sempre di pari passo con il suo oggetto) è quello di identificare e chiarire il "nuovo". Ma siamo ancora in grado di credere veramente in qualcosa di "nuovo" (o saremo condannati per sempre al nihilismo postmoderno)? Abbiamo fiducia nella nostra capacità di dare a un qualsiasi progetto un'anima realmente critica? In che modo possiamo sbarazzarci dell'eredità degli anni Ottanta, smettendo di decostruire ciò che è già stato fin troppo decostruito e iniziando, di contro, a ricostruire? In che modo inizieremo a immaginare un "momento diverso", un'arte che guardi avanti senza

ripiegarsi su utopie semplicistiche, né su trascendenze inafferrabili? E dove possiamo immaginare uno spazio per questa Arte, ora che la Periferia (ossia il vero territorio dell'Arte) è completamente crollato verso il Centro?

Il punto finale del postmodernismo è un difficile punto di inizio. Alcuni, sull'esempio di Baudrillard (e, per derivazione logica dalla matrice minimalista, sull'esempio della propagazione dell'oggetto artistico quasi fosse un oggetto letterario) sostengono che "l'estetizzazione del mondo è stata completata", che l'arte è diventata una raccolta di tautologie del mondo fenomenico e dei suoi oggetti e che il confine tra arte e cultura di massa si è dissolto. Tutti gli oggetti, tutti i testi sono equivalenti e tutte le risposte a quei testi sono ugualmente valide, per cui, con la morte dell'autore, il "significato" esiste in base alla sensibilità individuale e la "storia" va verso il buco nero, il vuoto delle origini, il testo, insomma.

Simili tesi oggi paiono consuete e il loro spirito democraticizzante non convince più nessuno. Questa teoria dimentica di citare la differenza prodotta dall'autore. Per esempio, Dickens, Shakespeare o Eliot non rappresentano tutti la stessa superficie vuota, lo stesso "buco nero". Ci deve essere qualcosa di intrinseco nell'arte che ne determina le sue differenze qualitative. Proprio come non possiamo ritenere che leggere un romanzo di Salman Rushdie ci provochi la stessa esperienza della lettura di Barbara Cartland, non possiamo neanche credere che un'opera di Jeff Koons sia, in ultima analisi, la riproduzione esatta dei nani di gesso che si vedono nei giardini. Sfidare la potenza dell'autore maschio e bianco non conduce necessariamente alla sua morte, proprio come la cautela verso il significato essenziale o determinato di un testo non comporta la fine di tutti i significati inerenti. Non appena ammettiamo le deviazioni delle polemiche postmoderne, ecco che per la critica si apre uno spazio d'azione; questa azione non è la vecchia crociata per l'assegnazione di valori assoluti, ma il bisogno per il critico di compiere delle distinzioni, di separare, in una produzione eterogenea, ciò che dovrebbe essere buono dal cattivo.

Ora c'è bisogno di teorizzare dalla base il modo in cui la critica deve compiere queste valutazioni di giudizio, senza cadere né nel "disinteresse" kantiano, che ignora le variabili sociali, né in un approccio sociologico, che ignora le valenze estetiche. Una nuova critica deve essere in grado di dare più di una risposta a un'opera d'arte (ma ciò non significa che tutte le risposte siano valide) per evitare il riapparire del conoscitore. Inoltre la critica non deve considerare l'arte come una serie di oggetti estetici isolati, ma sulla base delle loro affinità e differenze rispetto ad altre opere, a pratiche di altri settori e alla tradizioni precedente.

E' ormai generalmente accettato il fatto che dagli anni Settanta in poi (con la breve parentesi di un neo-espressionismo) l'arte è entrata in uno stato di

pluralismo, senza il predominio di un solo stile, di una sola forma o di una sola scuola critica. Benché l'opinione verso il pluralismo sia condivisa, non sempre si rivela utile. I suoi paladini la vedono come un sinonimo di "post-storicismo", un campo ampio e libero, in cui tutto è possibile. I suoi detrattori, di contro, considerano il pluralismo come una libertà di scelta fittizia determinata dal mercato capitalista e che in realtà si riduce a una sfilata di forme uguali e vuote. Ma il pluralismo non è solo la coesistenza di stili disparati. In senso critico il pluralismo segnala l'apertura dell'Accademismo a quegli artisti e a quel pubblico che prima erano esclusi dai canoni dell'arte contemporanea: artisti negri, artiste femministe, artisti latino-americani, africani, asiatici. In questo contesto è interessante osservare come il disprezzo di cui è stata fatta oggetto la Whitney Biennial del 1993 da parte della critica ufficiale può essere visto come un tentativo disperato di preservare quel santuario dell'artista maschio e bianco. Secondo quei critici, questa mostra pluralista e politicamente corretta è antitetica al concetto di arte, dimentica di ogni fondamento estetico. Al di là del loro riduzionismo vagamente isterico, la reazione di questi signori anticipa un imminente ritorno alla tradizione modernista che vedeva l'oggetto artistico come qualcosa di autonomo e separato dalla realtà? Di sicuro, uno dei compiti della critica che voglia essere responsabile deve essere la difesa di un pluralismo non-oppressivo e non-esclusivo, che comunque provveda a sottolineare le differenze estetiche presenti al suo interno. Forse sarà un pluralismo "parziale", in cui un insieme di sistemi di valutazione eterogenea sia un ponte gettato sull'abisso che separa l'insensatezza del pluralismo assoluto e l'egemonia di una qualsiasi forma culturale?

Forse,  
sen

per

fronteggiare

il

28 February 1993

20 Clinton Street, #6C  
New York, NY 10002  
212/777-0230 Fax 212/477-1270

Alessandra Galletta  
Via Pulci 7  
20126 Milano

Fax c/o Via Farini: (02/ 66804473)

Dear Alessandra Galletta,

Hoping that I have still made the deadline, I am writing to ensure you of my enthusiastic participation in your show, "Critical Quest." Although I do not think that much good can come from trying to present art criticism as a respectable profession, I feel that I should take part, if only to defend the position that you describe in your letter as, "Eclecticism...personal and even obsolete."

As for my participation and the treatment of critics' contributions: are you planning on pinning the individual contributions to the gallery wall, or will we actually have some input into what is done with the raw material that we give you? As concerns my own critical positions, I'm always available to come to Milan and try to stir up already muddied waters.

Please convey my fond regards to Helena Kontova, and I look forward to receiving more information from you soon.

Sincerely,



Dan Cameron

5 May 1993

20 Clinton Street, #6C  
New York, NY 10002  
212/777-0230 Fax 212/477-1270

Alessandra Galletta  
Via Pulci 7  
20126 Milano

Fax c/o Via Farini: (02/ 66804473)

Dear Alessandra Galletta,

Thank you for your letter describing the format of your project "Critical Quest". I appologize for the delay in responding to this update, but my schedule has been quite hectic in recent weeks.

As for my participation in your project, I am definitely still interested in submitting text, as long as there is enough time left. Could you please let me know whether or not it is too late for my inclusion in this event?

Thank you again for your invitation, and I look foward to hearing from you soon.

Sincerely,

Dan Cameron

26 May 1993

20 Clinton Street, #6C  
New York, NY 10002  
212/777-0230 Fax 212/477-1270

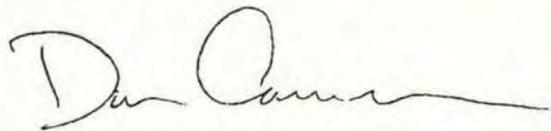
Alessandra Galletta  
Via Pulci 7  
20126 Milano  
Fax c/o Via Farini: (02/ 66804473)

Dear Alessandra Galletta,

Thank you for your last fax, and also for your patience in the matter of receiving my text for "Critical Quest". I am just now making finishing touches, and will be faxing it to you within the next 24 hours.

Again, I appologize for the delay in getting the text to you; I hope all goes well with preparation for this event, and that it turns out to be a sucessful one.

Sincerely,



Dan Cameron

28 May 1993

20 Clinton Street, #6C  
New York, NY 10002  
212/777-0230 Fax 212/477-1270

Alessandra Galletta  
Via Pulci 7  
20126 Milano  
Fax c/o Via Farini: (02/66804473)

Dear Alessandra Galletta,

I am sending along my project for 'Critical Quest,' with hopes that it is not too late to be included in the exhibition which opens on the 7th. The title of my piece should be, Better Judgment.

As you can see, the basic form of the piece is a questionnaire, which needs to be photocopied and presented to the viewer in the form of a short stack of sheets of paper (a la Felix Gonzalez-Torres). Ideally, the piece should also include a container of pencils or pens, as well as a rectangular box with a slot on top, so that the 'votes' can really be cast.

The notion of the piece is to create a participatory situation, by giving the viewer a chance to respond to nine statements about critics and the act of criticism. You may notice that, of the four responses, none are indifferent, reflecting the idea that the critic must always have an opinion.

Please let me know if you have any questions about Better Judgment. I hope that it makes an interesting addition to your 'Critical Quest' exhibition.

Sincerely,



Dan Cameron

# Critical Questionnaire

1=AGREE STRONGLY      2=AGREE SOMEWHAT  
3=DISAGREE SOMEWHAT    4=DISAGREE STRONGLY

- |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|
| Art criticism ought not attempt to transcend its time or place; its value comes from being a record of how the art-work may have been understood at the point in time when it entered the public discourse. | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art critics are often seen as a negative force by those who wish to regulate the discourse surrounding the work of art.   | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art criticism is sometimes the only lasting trace of an encounter which is limited to a relatively brief period of time.  | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art critics are generally people who feel more comfortable interpreting what artists do than in creating art themselves.  | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art criticism occurs within a discursive field that is suspect because it grants more importance to art than is generally conceded by the rest of the populace.   | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art critics view more art than most people, and therefore have a lesser tendency to see the artist's success as being directly related to their own situation.  | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art criticism, at its best, serves to locate the artist's intent and production at the nexus where considerations of beauty and social order become entwined.   | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art critics depend, for their livelihood, on making the creative act seem more mysterious than it actually is.  | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Art criticism tends to place too much emphasis on the artist's intentions, and not enough on what the work is, or how it functions in the world.  | 1 | 2 | 3 | 4 |

## CRITICAL QUEST

Milano, giugno 1993

La partecipazione a Critical Quest mi offre l'occasione per spiegare il motivo degli interventi in **Artshow** da parte di molti artisti. Mi riferisco ai rettangoli (negli ultimi otto numeri sono diventati quasi quadrati, due pagine solitamente affiancate, dimensioni complessive di cm 20 di base per 21 di altezza) che stanno in mezzo alla pubblicità.

Una cosa a cui ho tenuto molto fino ad oggi è che fossero mimetici o intervallari. Confusi tra la pubblicità, sembrano ulteriore pubblicità oppure rappresentano una specie di pausa estetica o comunicativa.

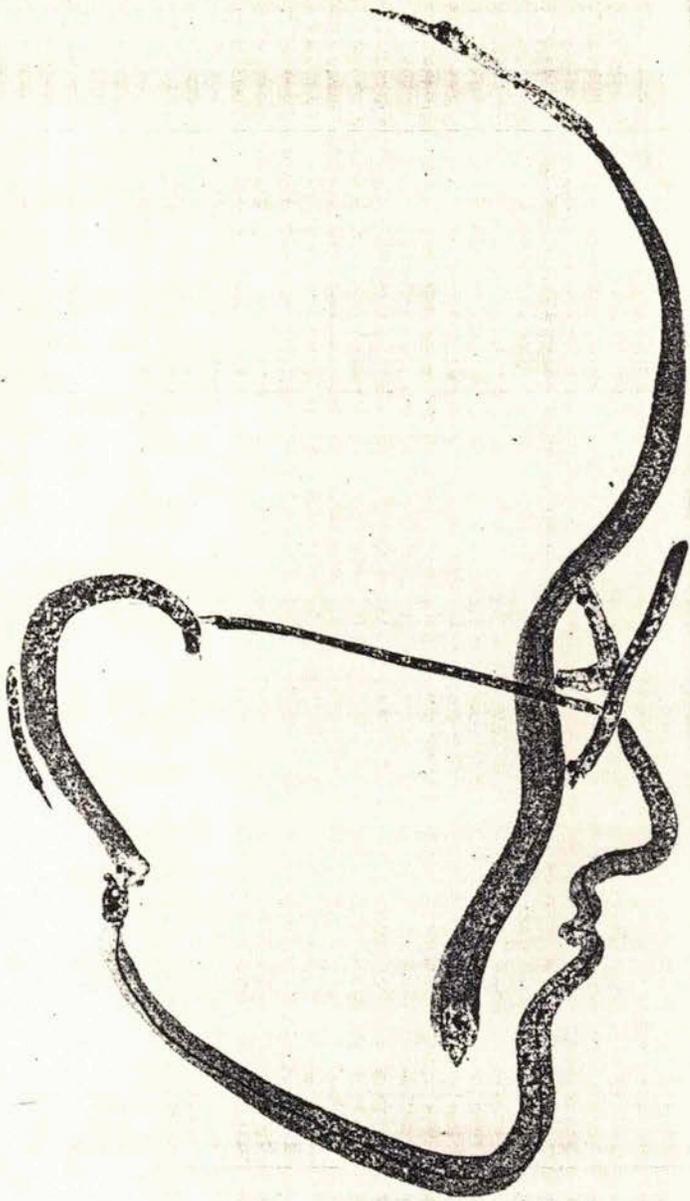
A volte si richiamano a eventi di interesse pubblico in corso, artistici o extra-artistici. Qualche anno fa, nel periodo della guerra del golfo, alla copertina con un'opera di Nicola De Maria ("Universo senza bombe") si affiancava un intervento in tema di Marco Moschini.

Nella stampa in generale succede che quasi sempre si pubblicino riproduzioni di opere (quadri, sculture, installazioni, foto). Nel caso di Artshow l'artista realizza un'opera per il supporto pagina-guida, tenendo conto della fruizione moltiplicata.

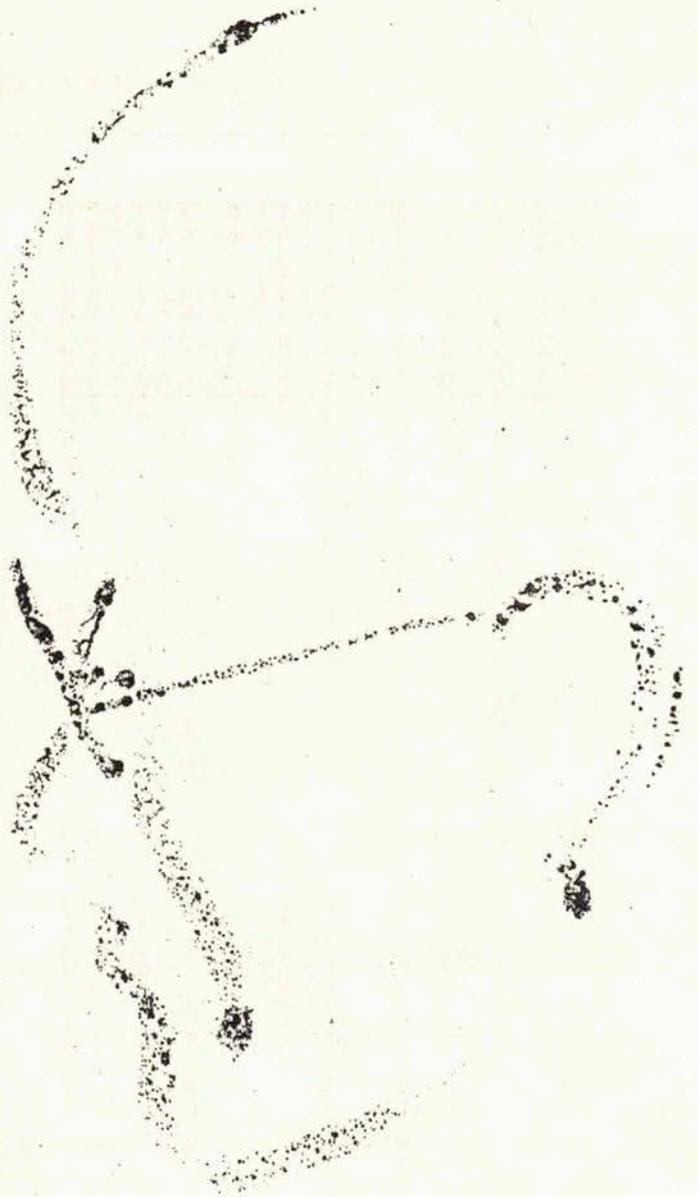
Sostanzialmente analogo era il criterio con cui gli artisti avevano partecipato alla realizzazione del catalogo de la "mostra non mostra", al Gallery di Milano, alcuni anni fa. Le mostre in quel caso erano due: una, al limite dell'invisibile, nei locali della galleria notturna, un'altra all'interno delle pagine del catalogo. Anche allora si trattava di quasi un quadrato per artista.

A esemplificare i modi di intervenire in Artshow presento qui la soluzione adottata da **Lisa Ponti**, una linea-profilo-macchia per un ritratto super-veloce.

**Giulio Ciavoliello,**  
**per Patrizia Brusarosco, Alessandra Galletta, Marco Senaldi e**  
**Giancarla Zanutti.**



LISA PONTI



PER ARTSHOW

ATTENTION: MARCO SENALDI

Dear Marco Senaldi,

Thanks for your invitation to the critic thing.

Two questions:

1. When is the real deadline ? 31 March or 30 April ?
2. What type of videotape is acceptable for presentation ?  
Video 8 is what I would like to see on, what kind of  
length and format is good for you ?

Please let me know as soon as possible what type of cassette  
you need and exactly when

Yours sincerely



Adrian Dannatt

---

81858 3179 (81) Freedmen x Conetta?

FROM :

PHONE NO. :

P0:

ATTENTION: ALESSANDRA GALLETTA - MARCO SENALDI MILANO

27 Bleecker St  
Apt 6B  
New York, NY 10012  
Tel & Fax: (212) 982 5793

May 9, 1993

Cari Amici,

Here follows my brief text, two phrases, both palindromes, for your fabulous Critical Quest exhibition.

If you are still doing the t-shirt idea, maybe it would be possible to print one on each side.

**A CRITIC'S MEDICAL SYMPTOM IN THE MIRROR**

**i AM U ART**

**ARTWORLD  
(TO BE READ BOTH WAYS)**

**1980s**

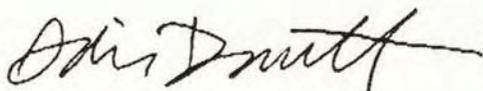
**CIGAR TIMES**

**1990s**

**SEMI TRAGIC**

I just hope it is not too late.  
I look forward to seeing the exhibition before Venice.

Best wishes to you both.



Adrian Dannatt

X Refine Brunerose

VIAFARINI 60X02/66804473

Nonostante lo speratore ritardato  
quasi entrare regolarmente  
in "fisco" - Garandoni,  
in corso subito anche ad  
Alessandro e Marco-

Roberto

Critical Quest ~ I giochi di ruolo della critica  
(ovvero la critica in gioco)

Ho pensato molte volte a mettermi in gioco. Ho pensato molte volte a ridiscutere un ruolo critico attraverso una ipotesi teorica forte e fragilmente sottomessa al tempo stesso. Ho pensato molte volte a dominare, a sottovalutare o quantomeno, a disconoscere il principio di realtà. Ho pensato molte volte di vestire abiti e di indossare panni diversi: non tanto per sovvertire regole o immagini fisse e in pratica, stereotipate. Ho pensato molte volte a consumare e a debilitare un concetto di appartenenza, o di possesso, motivato da un gioco di scambio di identità. Ho pensato molte volte di motivare la lenta erosione alla quale sembra condurre il simulato piacere del trasformismo. Ho pensato molte volte a modificare le riserve del sapere sulle pagine "non scritte" dell'impegno diretto e responsabile (preferibile a qualsiasi agguerrita militanza). Ho pensato molte volte di sottrarmi al destino generale di un intervento di lifting, ogniqualvolta la maschera inizia a mostrare eccessivi segni del tempo. Ho pensato molte volte a modificare il repertorio dei "fatti compiuti" per estendere sistematicamente una bella strategia di accerchiamento. Ho pensato molte volte di non fare parte di una descrizione compatta e non realizzata di un vigoroso sistema di dominio. Ho pensato molte volte alla clandestinità di un pensiero e di un comportamento d'angolo e di rifrazione. Ho pensato molte volte al lussuoso spreco di un'esistenza compatta nell'adeguarsi alle rotte disegnate e stabilite alla partenza. Ho pensato molte volte a cambiare, giocando, le regole del gioco. Mi hanno risposto che non si può fare. Si ricomincia.

May 1, 1993

From: Joshua Decter  
25 Jones Street, apt. 5A,  
New York, NY 10014  
phone/fax: 212-255-4422

For: Alessandra Galletta  
Via Pulci 7  
Milano  
Marco Senaldi  
C. so da Vinci 24  
21013 Gallarate

c/o Via Farini

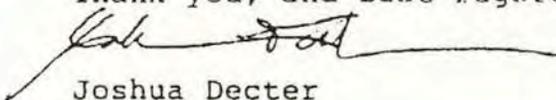
Dear Alessandra Galletta and Marco Senaldi;

Thanks for your invitation to participate in your critic's project for Via Farini. I apologize for not contacting sooner, but my schedule as been too busy. I am responding to your proposal by sending the editorial preface to the first issue of Acme Journal, the new publication which I edit/publish. In this issue, which was published in Spring of 1992, a range of critics responded to a set of questions regarding their conception of the role, function and characteristics of today's criticism.

My capacity as a critic is significantly distinct from my capacity as an editor and organizer, but my journal is conceived of as a project to link together these functions. Everything that I and other critics are not "permitted" to do in Flash Art, Artforum and other periodicals at least can be explored in a journal like Acme. Different contexts produce different types of critical writing.

I look forward to speaking with you directly, and I hope you enjoy this editorial preface. I will have to insist, however, that no editorial changes are to be made to this material -- we will have to agree upon this condition.

Thank you, and best regards.

  
Joshua Decter

4 pages  
this fax

## 1.

EDITORIAL PREFACE TO ACME JOURNAL, Vol. 1, No. 1, Spring 1992.  
copyright 1992 Joshua Decter and Acme Journal.

The inaugural issue of Acme Journal is inspired by contempt for what art criticism has become. Since the mid-1970s, the meaning of the adjective "critical" has steadily eroded, to the point where virtually every artist and critic claims to be doing so-called "critical work," regardless of how seamlessly the art or writing in question reproduces the market relations it supposedly targets. This reflects, among other things, a sociological condition wherein art criticism, as an institution, has become a self-perpetuating machine.

Acme Journal can't pretend to offer any "alternative" to this state of affairs. What it can offer is an ensemble of writings from art critics in the American and European arena (some of whom are also artists, others who also engage in curatorial activities) who responded to the following series of questions:

What is the central function of art criticism today?

Since the late 19th century, art criticism has been intrinsically linked to the art market; in the contemporary cultural situation, is art criticism compromised by the "umbilical cord of gold" which connects it to marketplace concerns?

Has the language of art criticism become the language of cultural commodification?

What is the relationship between art critical languages and aesthetic theory?

Is art criticism a form of theoretical or philosophical discourse?

Like literary criticism, art criticism has shown itself to be a language which is permeable-- it has incorporated methods and discourses from various philosophical, theoretical, literary, political, and sociological traditions. Is art criticism a hybrid language?

Should art criticism be a primarily journalistic activity?

Is there a poetics of art criticism?

Description, interpretation and evaluation seem to comprise the main components of the process and task of art criticism; why have these categories become privileged?

2.

Is art criticism a form of fictional writing?

Does art criticism construct fictions?

Does the language of art criticism also function as a language of art history?

How does art criticism operate as a broader type of cultural criticism?

Is art criticism the language of cultural expertise, authority, and legitimation?

Can or should art criticism function as an instrument of political-cultural activism?

Is art criticism an increasingly internationalized language?

Can art criticism be used to instigate polemics within the domain of contemporary culture?

Does art criticism transform art?

Can art criticism still function in a negativistic manner?

Has art criticism relinquished its negativistic relationship to cultural production because of the "critical power" of certain so-called "political or conceptual art practices? In other words, have certain art practices demonstrated a stronger form of "criticism" than art criticism itself?

Is it still possible to distinguish between the editorial politics of the mainstream international art magazines and the alternative critical forums?

The responses to these questions show the degree to which reflections upon art criticism by critics may provoke jolts of self-recognition: perhaps as a social class, perhaps as individuated subjects of a distinct social system. Indeed, when the object of the art critical task becomes the conditions of art criticism itself, the various constituent discourses which comprise it-- whether art historical, philosophical, sociological, psychoanalytic, poetic, theoretical, political or literary -- are forcibly disclosed. Perhaps the writing here is less imbued with fantasies of power and authority. At this juncture, the possibility of criticism may now lie in its parapraxes: the fissures, the inconsistencies, the ruptures, the self-indulgences, the whining and the complaining. Presenting a disunited front might be a virtue, since it unravels, among other things, the textual fiction of critical authority, and

3.

opens up the terms of art criticism to further penetration by other discourses, thereby encouraging the frustration of its (normative) institutional tasks, functions, values, meanings, and characteristics.

copyright 1992, Joshua Decker and Acme Journal.

(reprinted from Acme Journal vol. 1, no. 1, Spring 1992)

Prefazione editoriale all'ACME JOURNAL, Vol. 1, N. 1,  
primavera 1992  
copyright 1992 Joshua Decker e Acme Journal

Il primo argomento dell'Acme Journal è ispirato dal disprezzo verso ciò che è diventata la critica d'arte. Sino dalla metà degli anni Settanta, il significato dell'aggettivo "critico" è stato continuamente ridotto, fino al punto in cui praticamente tutti gli artisti e i critici ritengono di fare il cosiddetto "lavoro critico", senza curarsi minimamente del modo slegato in cui l'arte o la scrittura riproducono le relazioni con il mercato cui dovrebbero rivolgersi. Ciò, tra l'altro, riflette una condizione sociologica in cui la critica d'arte, in quanto istituzione, è diventata una macchina che si autorigenera.

Acme Journal non può mirare a offrire nessuna "alternativa" a questo stato di cose. Ciò che invece può offrire è un insieme di scritti di critici artistici militanti americani ed europei (alcuni dei quali sono allo stesso tempo artisti, altri invece sono impegnati in attività curatoriali), i quali hanno risposto alle seguenti domande:

Qual è la funzione centrale dell'arte oggi?

Dalla fine del secolo scorso, la critica d'arte è stata legata strettamente al mercato dell'arte; nell'attuale situazione culturale la critica d'arte viene compromessa dal "cordono ombelicale dorato" che la lega agli interessi dei mercanti?

In che modo il linguaggio della critica d'arte è diventato il linguaggio della mercificazione culturale?

Qual è il rapporto tra i linguaggi della critica d'arte e la teoria estetica?

La critica d'arte è una forma di discorso teorico o filosofico?

Come la critica letteraria, la critica d'arte si è rivelata un linguaggio permeabile, ossia ha inglobato metodi e discorsi ricavati da altre tradizioni filosofiche, teoriche, letterarie, politiche e sociologiche. Dunque la critica d'arte è un linguaggio ibrido?

La critica d'arte deve essere un'attività primariamente giornalistica?

Esiste una poetica della critica d'arte?

Descrizione, interpretazione e valutazione sembrano essere gli elementi principali del processo e dei compiti della critica d'arte; perché si sono privilegiate queste categorie?

La critica d'arte è una forma di scrittura narrativa?

La critica d'arte costruisce invenzioni?

Il linguaggio della critica d'arte funziona anche come linguaggio storico?

In che modo la critica d'arte opera in qualità di tipo più ampio di critica culturale?

La critica d'arte è il linguaggio di una esperienza, di una autorità e di una legittimazione culturali?

La critica d'arte può (o dovrebbe) funzionare come strumento di attivismo politico-culturale?

La critica d'arte è un linguaggio che va sempre più internazionalizzandosi?

La critica d'arte può essere usata per sollevare problemi all'interno della cultura contemporanea?

La critica d'arte trasforma l'arte?

La critica d'arte può funzionare ancora in maniera negativistica?

La critica d'arte ha rinunciato ai suoi rapporti negativi con la produzione a causa del "potere critico" di certi cosiddette pratiche d'arte concettuale o "politica"? In altre parole, certe pratiche artistiche hanno rivelato una forma più forte di criticabilità rispetto alla critica stessa?

E' ancora possibile distinguere tra le politiche editoriali delle riviste d'arte più diffuse a livello internazionale e i convegni critici alternativi?

Le risposte a queste domande mostrano fino a che punto le riflessioni sulla critica d'arte fatte dai critici possano provocare stimoli all'autocritica, sia in quanto classe sociale, sia in quanto soggetti singoli di un determinato sistema sociale. In verità, quando l'oggetto del compito della critica d'arte diventa la stessa critica d'arte, i vari discorsi che la compongono (storia dell'arte, filosofia, sociologia, psicoanalisi, poetica, teoria, politica e letteratura) vengono per forza di cose alla luce. Forse in questo caso la scrittura è meno imbevuta di fantasie di potere e di autorità. Quindi, la possibilità della critica può trovarsi nelle sue stesse parapsi: gli iati, le inconsistenze, le rotture, le autoindulgenze, le lamentele e i piagnistei. Presentare un fronte disunito potrebbe rivelarsi un vantaggio, poiché, tra l'altro, ciò svela l'invenzione che sta dietro il testo critico-autoritario e apre i termini della critica artistica a ulteriori penetrazioni in altri terreni di dibattito, incoraggiando così la frustrazione dei suoi (normativi) compiti istituzionali, delle sue funzioni, dei suoi valori, significati e caratteristiche.

Qual'è la mia posizione critica? Secondo la geometria-biologica: verticale da sveglio-vivo-montagna, orizzontale da addormentato-morto-pianura, diagonale da rilassato-abbronzato-mare.

Queste le linee adottate nella messa in atto di **Territorio Italiano** richiesta di progetti ad artisti per luoghi italiani a loro scelta, presentati in gennaio nello Spazio Opos di Milano durante una manifestazione promossa da Documentario. Progetti finalizzati alla realizzazione che avverrà a partire da quest'estate -1993- promossa dall'**Associazione Territorio Italiano** nella fase operativa denominata **Cantiere Italia** e di cui ne stampo alcuni su magliette: promozione immagine-Vù cumprà? Perché una tale operazione? Perché ho pensato che in un momento di crisi profonda c'è bisogno di progetto, di opere da collocarsi nella realtà. Ecco, cosa esprime questa proposta: un bisogno di realtà, una necessità di futuro negato, perché il mondo non è, come tentano di farci credere, quello che è, ma quello che nel bene e nel male ci sforziamo di far essere. Per ciò, alla realizzazione di questa fase di **Territorio Italiano** seguiranno richieste di progetti ad altri artisti per ulteriori opere, quindi non una proposta limitata, ma un suo svilupparsi nel tempo, un *Progetto d'Eternità per l'Arte Contemporanea* iniziato con: Schütte, Irwin, Bond, Bijl, Accardi, Alviani, Bulloch, Armleder, Spalletti, Ad Hoc, Paladino, Trockel, Boetti, Vautier, Cucchi, Delvoye, Pistoletto, Casciani, Steinbach, Garutti, Mochetti, Prigov, Gillick, Odenbach, Kozaris, Montesano, Ontani, Pisani, Rüdiger, Zvezdociotov, Nannucci, Prini, Shimamoto, Osmolovskij per luoghi, temi ed intenzioni espressi anche nei mezzi individuati: sculture, video, cinema, libri, ambienti, pitture, installazioni, performance... Varietà e qualità di grande intensità, nucleo pensante, cervello di opere future, tentativo per l'arte di riguadagnare la realtà da posizioni verticale da sveglio-vivo-monti, orizzontale da addormentato-morto-pianure, diagonale da rilassato-abbronzato-mari dalle quali vi invito a sostenere **Territorio Italiano** sotto qualunque forma voi riteniate opportuna e inopportuna: finanziaria, critica, adottando un progetto di una reale operazione interattiva umana.

Informazioni: Giacinto Di Pietrantonio - Associazione Territorio Italiano  
via Sebenico 28, 20124 Milano Tel/Fax 02/66805083



What is my position as a critic? It follows geometrico-biological lines: a vertical motion as in awake-alive-mountain, horizontal as in sleeping-dead-plains, diagonal as in relaxed-sunbathing-sea.

This is the direction followed in carrying out **Territorio Italiano**: asking artists to plan works for specific sites in Italy of their choice. These projects were presented in January at the Spazio Opos in Milan as part of an event organized by Documentario. They will eventually be realized beginning this summer, 1993, by the **Associazione Territorio Italiano** in the operative phase called **Cantiere Italia** (Italian Construction Site). In this phase we will also be printing a series of T-shirts. Why? I feel that a moment of such profound crisis needs a project, a work to be posited as part of reality. Indeed this proposal addresses a need for reality, the need for a future that's been denied. Because the world is not, as they would have us believe, what it is, but what we make it, right or wrong. Thus, this phase of **Territorio Italiano** will be followed by subsequent projects by other artists who will create still other works. It is not a closed project but will continue to develop over time, *a Project for the Eternity of Contemporary Art*, begun with Schütte, Irwin, Bond, Bijl, Accardi, Alviani, Bulloch, Armleder, Spalletti, Ad Hoc, Paladino, Trockel, Boetti, Vautier, Cucchi, Delvoye, Pistoletto, Casciani, Steinbach, Garutti, Mochetti, Prigov, Gillick, Odenbach, Kozaris, Montesano, Ontani, Pisani, Rüdiger, Zvevdociotov, Nannucci, Prini, Shinamoto, Osmolovskij. These artists introduced the sites, the themes, and the expressive aims even in the selected media: sculpture, video, cinema, books, environments, installations, paintings, performance. An immensely intense variety and quality, a thinking core, a brainstorm of future works, an attempt for art to re-gain the reality of a vertical position as in awake-alive-mountains, horizontal as in sleeping-dead-plains, diagonal as in relaxed-sunbathing-sea. And here I ask you to support **Territorio Italiano** any way you see fit or unfit: financially, critically, and in any truly interactive human action.

**Information: Giacinto Di Pietrantonio - Associazione Territorio Italiano**  
**via Sebenico 28, 20124 Milan tel/fax 02-66805083**





26 March 1993

To: Alessandra Galletta  
Marco Senaldi  
Via Farini

Fax: (39.2) 6680-4473

Art Advisory Services  
721 Fifth Avenue New York NY 10022  
Telephone 212 371-2630  
Fax 212 371-9594

---

Dear Alessandra Galletta and Marco Senaldi:

Thank you for your invitation to participate in your exhibition *Critical Quest*. I would be glad to participate and will send you my text within the next few weeks.

With best wishes,

Sincerely,

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Jeffrey Deitch", with a long vertical line extending downwards from the end of the signature.

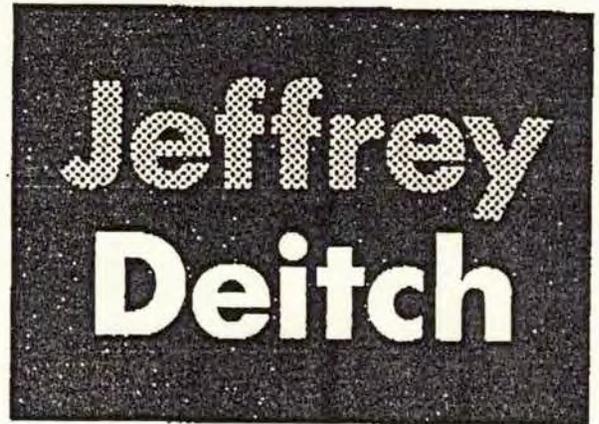
Jeffrey Deitch

Total fax transmission: 5 pages

20 May 1993

To: Ms. Alessandra Galletta  
Via Farini

Fax: (39.2) 6680-4473



Art Advisory Services  
721 Fifth Avenue New York NY 10022  
Telephone 212 371-2630  
Fax 212 371-9594

---

Dear Alessandra Galletta:

Attached please find Jeffrey's text for *Critical Quest*, along with a brief biography.

With best wishes,

Sincerely,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Kate Williams', with a long horizontal flourish extending to the right.

Kate Williams

Critical Quest essay

About ten years ago, a young woman whose exhibition I had just written about for *Art in America* rushed up to me in the street and punched me in the face. The most surprising thing about this incident was that I had not even given her a bad review. I had apparently sparked her anger by writing more enthusiastically, in her view, about one of her colleagues than I had about her. As I stood there stunned in the middle of West Broadway feeling the sharp pain in my jaw, I began thinking that perhaps I had the wrong approach to art criticism.

Artists, dealers and collectors tend to view art criticism as a service job. Someone needs to "cover" the current exhibitions in order to officially register that they actually happened. An art reviewer with a strong set of opinions can over time establish a clean independent voice, but generally the exhibition review in the back of the magazine has a limited impact. Most readers are more interested in good photographs of an exhibition than good writing about it. The exception is incisive newspaper reviews by the best regular critics. The most widely read newspaper critics have a very significant role in shaping the opinion of the general art public.

I decided, however, that I did not want to be a reactive critic. Rather than write essays or reviews that reacted to exhibitions and attempted to interpret the art that had recently been on display in the galleries, I wanted to develop a more entrepreneurial type of writing. I set out to look for broad issues that linked advanced thinking in science, economics and other interesting fields with advanced practice in art.

I used to tell my fellow students at the Harvard Business School that I was the only person who ever enrolled there to study art criticism. In addition to obtaining some practical knowledge of business management, I was hoping that the advanced study of business economics would give me some unique insights about how art is communicated and understood. I began developing an approach to art criticism that integrated economic as well as aesthetic

analysis. My first efforts in this vein were essays on Andy Warhol as a "business artist" and a business history of Picasso. Gradually I began broadening my perspective, trying to tie together an analysis of contemporary art, economics, politics, technology and social trends.

The kind of criticism that I aspire to is not specifically art criticism, but writing that attempts to deepen our understanding of art by analyzing it in the context of new trends in science and society. The critical direction that I wanted to take demanded something more layered than the traditional critical essay. I tried to develop a new format which integrated text and image, tied together with graphic design that reflected the spirit of the writing. This new more visual approach was developed through my recent series of books produced with the Deste Foundation: *Cultural Geometry*, *Artificial Nature*, and *Post Human*.

Rather than writing regularly about current exhibitions, every year I try to concentrate on a large issue such as the construction of self-identity, or the conflation of the artificial and the real, that applies to many different sectors of culture. For a period of months while developing a project, my vision is shaped by an awareness of the broad issue that I am pursuing. For instance, during the development of *Post Human*, I was constantly recording images and making notes about all of the "post human" trends that I observed through my travels. After a period of months, hopefully enough has congealed to allow me to start writing the essay and start choosing specific images.

The really big issues in art, in my view, are never just issues in art, but also major issues in all aspects of the arts, science and society. Issues that are only relevant to the art world are generally not interesting enough to support art that remains lasting and broadly influential. As an example, it would not interest me to write about a painter who is interested in exploring the issue of how the surface meets the edges of a painting. It would be very interesting, however, to write about a painter exploring the interface of abstraction and representation, an issue that applies as well to advanced thinking in many other fields such as economics and

psychology. The major themes in modern art such as Cubism and Surrealism were part of something much larger than visual art.

In today's art world, where despite the enhanced public interest in new art, there is a tendency to focus on narrow, inside issues, I believe that it is particularly important to try to broaden the critical dialogue. As the art world has become larger with more of its own self-contained institutions, there has been an accompanying tendency for art to become academicized. There is too much art and too much art interpretation that is only relevant and perhaps only comprehensible to the art world itself. I hope to be able to produce criticism that helps people to understand the relevance of the best new art to the most important issues of our time.

:

Jeffrey Deitch is an art writer and exhibition organizer as well as an advisor to private and institutional collectors. He has curated several influential contemporary art exhibitions during the past several years, including *Post Human* which is now touring five museums in Europe and the Middle East (FAE, Lausanne; Castello di Rivoli, Torino; Deste Foundation, Athens; Deichtorhallen, Hamburg; Israel Museum, Jerusalem). His other recent exhibitions include *Strange Abstraction* at the Touko Museum, Tokyo in 1991, and *Artificial Nature*, 1990 and *Cultrual Geometry*, 1988, both at the Deste Foundation, Athens. Mr. Deitch has also written numerous catalogue essays, including *The Art Industry* for the catalogue of the 1991 *Metropolis* exhibition in Berlin. Other catalogue projects include *Keith Haring* for the Stedelijk Museum, Amsterdam and *Figuration Libre* for the Museum of Modern Art of the City of Paris.

Mr. Deitch had been active as an art critic since the mid 1970s. He has contributed to *Arts*, *Art in America*, *Artscribe*, and numerous other publications. He served as the first American Editor of *Flash Art*. He recieved an Art Critics Fellowship from the National Endowment for the Arts in 1979. Mr. Deitch is currently Visual Arts Advisor to BAM, the Brooklyn Academy of Music.

Prior to opening his own art advisory firm in 1988, Mr. Deitch was a Vice President of Citibank where he spent nine years developing and managing the bank's art advisory and art finance businesses. Before joining Citibank, he was the Assistant Director of the John Weber Gallery in New York and then the Curator of the De Cordova Museum in Lincoln, Massachusetts. Mr. Deitch is a 1974 graduate of Wesleyan University, and was a member of its Board of Trustees from 1982-85. He received an M.B.A. from the Harvard Business School in 1978.

## Critical Quest

Circa dieci anni fa, una ragazza della cui mostra avevo appena scritto qualcosa per Art in America, mi si è avventata contro, in mezzo alla strada, e mi ha tirato un pugno dritto in faccia. La cosa più sorprendente di questo incidente è che non avevo scritto su di lei una recensione negativa. Avevo evidentemente fatto scoppiare la sua ira descrivendo in modo più entusiastico, dal suo punto di vista, l'opera di una delle sue colleghe anziché la sua. Mentre me ne stavo così stordito nel bel mezzo di West Broadway, con un gran dolore alla mascella, cominciai a pensare che forse ero partito con il piede sbagliato nella critica d'arte.

Gli artisti, i mercanti e i collezionisti tendono a vedere la critica d'arte come un servizio. C'è sempre qualcuno che ha bisogno di "coprire" le mostre in corso al fine di ufficializzare il fatto che esse hanno effettivamente avuto luogo. Chi scrive recensioni d'arte, con un ben definito nucleo di opinioni può, a lungo andare, costituire un punto di riferimento chiaro ed indipendente, ma, in genere, le recensioni nelle ultime pagine delle riviste hanno un impatto limitato. La maggior parte dei lettori bada di più ad una buona fotografia di una mostra, che a un buon testo su di essa. L'eccezione sono le recensioni sui quotidiani a larga tiratura scritte dai migliori critici sulla piazza. I critici dei quotidiani più seguiti, hanno un ruolo davvero significativo nel formare l'opinione del grande pubblico dell'arte.

Io ho deciso comunque che non volevo diventare un critico di sponda. Piuttosto che scrivere testi o recensioni che fossero conseguenti alle mostre e tentassero di interpretare l'arte che veniva esposta al momento nelle gallerie, volevo sviluppare un tipo di scrittura più intraprendente. Mi decisi di andare alla ricerca di temi più ampi, capaci di collegare le più avanzate ricerche nell'ambito della scienza, dell'economia e degli altri campi di interesse con le pratiche più attuali dell'arte.

Ero solito dire ai miei compagni di Università alla Harvard Business School che ero l'unico lì dentro che si fosse iscritto per studiare critica d'arte. Oltre ad ottenere qualche nozione pratica di business management, speravo che lo studio avanzato di economia imprenditoriale mi fornisse una visione originale su come l'arte viene comunicata e compresa. Cominciai sviluppando un approccio alla critica d'arte che integrava l'analisi economica con quella estetica. I miei primi tentativi in questa direzione furono dei saggi su Andy Warhol come "business artist" e una storia del business di Picasso. Gradatamente cominciai ad ampliare la mia prospettiva cercando di legare insieme una analisi dell'arte contemporanea e dell'economia, della politica, della tecnologia e delle tendenze sociali.

Il tipo di critica alla quale aspiro non è una critica specificamente d'arte ma un tipo di scrittura che tenti di approfondire la nostra comprensione dell'arte analizzandola nel contesto delle nuove tendenze scientifiche e sociali. La direzione critica che volevo intraprendere esige qualcosa di più articolato della critica tradizionale. Tentavo di sviluppare un nuovo insieme che integrasse testo ed immagine, collegati da un design grafico che riflettesse lo spirito della scrittura. Questo nuovo approccio, più visuale, è stato sviluppato con la serie di libri prodotti con la Deste Foundation, *Cultural Geometry*, *Artificial Nature* e *Post Human*.

Piuttosto che scrivere regolarmente sulle mostre in corso, ogni anno cerco di concentrarmi su un tema importante come la costruzione dell'identità, o la confluenza tra artificiale e reale, che è riferibile a numerosi settori diversi

della cultura. Durante i mesi in cui sviluppo un progetto, la mia percezione è costituita dalla presa di coscienza del tema che sto affrontando. Ad esempio, durante lo sviluppo di *Post Human*, raccoglievo costantemente immagini e prendevo nota di tutte le tendenze "post-human" che mi capitava di notare nei miei viaggi. Dopo qualche mese avevo raccolto abbastanza da permettermi di iniziare a scrivere il saggio e selezionare le immagini adatte.

I temi davvero decisivi in arte, per me, non sono mai soltanto temi artistici, ma problemi cruciali in tutti settori; arte, scienza, società. I problemi che sono attinenti soltanto al modo dell'arte non sono, in genere, abbastanza interessanti per sostenere quell'arte che resta nel tempo ed è influente. A me non interesserebbe, ad esempio, scrivere di un pittore che sta esplorando il tema di come la superficie incontra i bordi di un dipinto. Sarebbe più interessante, piuttosto, scrivere di un artista che sta affrontando le interazioni tra astrazione e rappresentazione, un tema che si può riferire anche a ricerche avanzate in altri campi, come l'economia o la psicologia. I grandi movimenti dell'arte moderna, come Cubismo o Surrealismo, facevano parte di qualcosa di ben più ampio dell'arte visiva.

Nel mondo dell'arte contemporanea, dove, nonostante il rinnovato interesse pubblico nella nuova arte c'è la tendenza a focalizzarsi su tematiche ristrette e private, io credo che sia davvero importante impegnarsi ad allargare il dialogo critico. Dal momento che il mondo dell'arte è diventato più ampio delle stesse istituzioni che lo contengono, si è verificata la tendenza parallela di un crescente accademismo dell'arte. C'è fin troppa arte, e fin troppa interpretazione dell'arte, che è relativa e forse comprensibile solo al mondo dell'arte. Spero di riuscire a produrre una critica che aiuti la gente a comprendere l'importanza della migliore arte attuale con i temi più importanti del nostro tempo.

Jeffrey Deitch

FROM: Robert Fleck

TO: Via Farini

1

Robert Fleck/Via Farini

1

Pour parler du moment actuel, en ce qui concerne l'art contemporain en tout cas, c'est une seule image forte qui me vient à l'esprit. On a tous le sentiment d'être un peu après le déluge. Je ne dirai rien de nouveau à quiconque suit un peu l'actualité de l'art contemporain, si je précise que ce déluge, qui est désormais derrière nous, n'était autre chose que le "boom" de l'art contemporain, à savoir la folle spéculation marchande qui s'est abattue, pendant tous les années 80 en fait, sur l'art contemporain dans les sociétés occidentales. Mais ce début d'un diagnostic ne serait pas tout à fait exact si l'on ne précise pas que, en fait, les tendances dominantes de l'art contemporain des années 80 ont été tout à fait complices de ce déluge en s'investissant à fond dans une sorte de rêve collectif, celui de faire un art qui soit aussi branché, aussi porteur d'intérêt public, aussi spectaculaire de certains points de vue et en fait aussi prétentieux pour son rôle dans les sociétés occidentales que les médias modernes, la technologie ou la politique. Ce beau rêve des milieux de l'art fut en fait très compréhensible ne s'agissait-il pas en réalité de surmonter une fois pour toutes la marginalité profonde qu'avait eu à subir l'art moderne, et ceci depuis sa naissance, face à une société profondément hostile à l'idée même de la modernité artistique? Un rêve compréhensible donc, mais très néfaste, puisque avec le "krach" du marché de l'art, et avec la remise en cause de plus en plus générale des valeurs modernes et de l'art contemporain qui les avait épousés, un

peu partout en Europe, après les Etats-Unis, cette scène d'un art contemporain "gagnant" des années 80 a perdue très vite l'orientation, sinon ses valeurs tout court. Pour ce milieu

2

Robert Fleck/Via Farini

branché de l'art contemporain de la fin des années 80 au moins l'on peut dire aujourd'hui qu'il se trouve actuellement dans une désorientation profonde.

Bien sûr est-il aussi valable de parler d'une crise tout autant productrice - artistiquement parlant - que néfaste - pour ce qui est du côté financier. Ce point de vue, toutefois, n'épouse pas la totalité du problème. C'est à un vrai changement de paradigme que l'on assiste. Le terrain de l'art, chez les artistes qui vont définir les années 90, est en train de se transformer aussi profondément que dans les années 60 par exemple. Puisque - et ceci me paraît être la principale caractéristique des nouveaux artistes indépendants - il y arrive une double génération, composée d'une part d'artistes restés indépendants dans les années 80 et d'artistes très jeunes, tous les deux n'étant plus du tout assujettis au vocabulaire formel de l'art moderne, dont l'art dominant des années 80 a été, plus ou moins, un recyclage plus ou moins habile.

Si l'on parle d'un changement de paradigme il faut aussi évoquer l'intérêt assez surprenant manifesté ces derniers mois un peu partout pour une présumée nouvelle génération de curateurs. Cet intérêt, qui semble éléver des curateurs en messies d'une solution pour la désorientation profonde du milieu de l'art international, est aujourd'hui un peu un porte-faux pour éviter une réflexion profonde sur le changement actuel.

En quoi consiste donc ce changement? Je dirai, en termes généraux, que l'art moderne contemporain qui a eu tendance à devenir un art "majeur" au cours des années 80, est en train de redevenir un art "mineur" au sens de Deleuze et Guattari: c'est précisément des expressions décalés par rapport à l'actualité,

3

Robert Fleck/Via Farini

minoritaires et - plus encore - marginales d'un point de vue formel qui se sont révélées être les plus aptes à développer de nouveau une vigueur, une urgence du fait plastique en lui-même. Ce n'est point un hasard si des mouvements désormais "historiques" comme l'actionnisme viennois, le body art, les débuts de l'art <sup>conceptuel</sup> ~~contemporain~~ ou les premières enquêtes sociales de certains artistes à la fin des années 60 et au début des années 70 ont acquiert la valeur de références culte pour la nouvelle génération. Un autre trait majeur consiste dans le fait que beaucoup d'artistes fraîches et intéressants de ce moment arrivent à travailler directement avec le réel, à s'impliquer - même avec des oeuvres très réduites - dans la réalité, et de trouver leur vocabulaire formel dans ce réel le plus insignifiant, pour s'élever à travers le travail formel à une implication non seulement de la réalité, mais de la vie. Et, en troisième lieu, on pourrait évoquer le fait que peinture et art conceptuel, ou la peinture comme tradition majeure de l'art moderne, et la tradition anti formaliste issue des arts marginaux des années 60, ne font, l'histoire de l'art des années 80 une fois revisitée,

plus vraiment opposition. Ce qui en soi est un fait majeur et à souligner.

Pour conclure, ce que serait mon exposition de rêve? Je crois il n'en existe pas d'exposition de rêve. Toute exposition doit être un travail pour une condition ou sur un thème précis. Sinon elle ne démontre pas la vigueur de l'art actuel, ce qui est la chose la plus importante actuellement. Pour mon cas je me baserai, pour répondre à cette question, sur une exposition que j'ai réalisé dernièrement à Francfort, avec une station au Grazer Kunstverein, à Graz, Autriche, et à la galerie Sylvana Lorenz,

Robert Fleck/Via Farini

Paris. Cette exposition "Spielhölle - esthétique et violence", inaugurée en novembre dernier dans le hall d'entrée de la bibliothèque municipale de Francfort, située dans une station de métro, avec le concours de la Städelschule, Francfort, de l'Académie des Sciences et des Arts, Francfort, et des revues "Heaven Sent" et "Rogue", a réuni des oeuvres et contributions de Matthew Barney, Thomas Bayerle, Jean-Luc Blanc, Gavin Brown, Georg Büttner, Larry Clark, Mark Dion, Anne Doran, Willie Doherty, Nan Goldin, Greg Harold/Werner Büttner, Richard Hoeft, Jenny Holzer/Peter Nadin, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Erwin Kneifel, Peter Kogler, Patti Martori, John Miller, Cathy de Monchaux, Cady Nale, Raymond Pettibon, Tobias Rehberger, Sam Samore, Julia Scher, Thomas Schütte, Cindy Sherman, Manfred Stumpf, Gilbert & Sullivan, John Wacziarg, Sue Williams, Christopher Wool, Heinz Tobornig

Robert Fleck

## TRADUZIONE TESTO FLECK PER CRITICAL QUEST

Per poter parlare del momento attuale, e certamente per quanto riguarda l'arte contemporanea, c'è una sola immagine forte che mi viene in mente. Abbiamo tutti la sensazione di essere reduci da un diluvio. Non dirò nulla di nuovo a coloro i quali conoscono l'attualità dell'arte contemporanea se preciso che questo diluvio, che ci è rimasto alle spalle, non è stato altro che il "boom" dell'arte contemporanea, vale a dire la folle speculazione mercantile che s'è abbattuta sul sistema dell'arte degli anni '80, e sulle società occidentali. Ma la diagnosi azzardata non sarà del tutto esatta se non si precisa che, in effetti, le tendenze dominanti dell'arte contemporanea degli anni '80 sono state complicità di questo diluvio investendo se stesse in una sorta di sogno collettivo, quello di fare un'arte tanto ramificata, tanto coinvolta pubblicamente, tanto spettacolare e tanto pretenziosa per il suo ruolo nelle società occidentali, quanto i mass media, la politica o la tecnologia. Questo bel sogno del mondo dell'arte è stato in realtà molto comprensibile; non si trattava infatti di superare una volta per tutte la profonda marginalità che l'arte moderna aveva subito fin dalla sua nascita di fronte ad una società profondamente ostile all'idea stessa della modernità artistica? Un sogno comprensibile dunque ma nefasto poiché con il crack del mercato dell'arte e con la rimessa in causa sempre più generale dei valori moderni e dell'arte contemporanea che li aveva sposati un po' ovunque in Europa dopo gli Stati Uniti, questo scenario di un'arte contemporanea "vincente" degli anni '80 ha perduto molto in fretta l'orientamento e anche i suoi valori per questo mondo ramificato dell'arte della fine degli anni '80 si può dire come minimo oggi che esso si trova in un profondo disorientamento. Sicuramente si potrebbe parlare di una crisi tanto produttiva- artisticamente parlando - che nefasta - per quel che riguarda l'aspetto economico. Questo punto di vista, tuttavia, non esaurisce completamente il problema ed assistiamo ad un vero cambiamento di paradigma. Il territorio dell'arte negli artisti che emergeranno negli anni '90 è in procinto di trasformarsi in modo tanto profondo quanto negli anni '60. Poiché - e questa mi sembra la caratteristica principale dei nuovi artisti indipendenti - è in arrivo una generazione duplice, composta da una parte da artisti rimasti indipendenti durante gli anni '80 e da artisti assai giovani, entrambi non più assoggettati al vocabolario formale dell'arte moderna di cui l'arte dominante negli '80 è stata un riciclaggio più o meno abile.

Se parliamo di un cambiamento di paradigma occorre anche evocare l'interesse manifestato in maniera piuttosto sorprendente in questi ultimi mesi un po' ovunque per una presunta nuova generazione di curatori. Questo interesse che sembra elevare dei curatori in messia di una soluzione per il profondo disorientamento del mondo dell'arte internazionale è a tutt'oggi un po' un pretesto per evitare una riflessione seria sul cambiamento in atto.

In che cosa consiste dunque questo cambiamento? Direi, in termini generali, che l'arte contemporanea che ha avuto la tendenza a divenire un'arte "maggiore" durante gli anni '80, sta per ridiventare un'arte "minore" nel senso di Deleuze e Guattari: sono per l'appunto tipi di espressione sfasate rispetto all'attualità, minoritarie e - soprattutto - marginali da un punto di vista formale quelli che si sono rivelati i più adatti a sviluppare nuovamente un forza, una urgenza del fatto plastico in se stesso. Non è affatto un caso se movimenti storici come l'azionismo viennese, la body art, la prima arte concettuale o le prime ricerche sociali di certi artisti alla fine degli anni '60 e l'inizio dei '70 hanno assunto il valore di riferimenti colti per la nuova generazione. Un altro aspetto importante consiste nel fatto che molti artisti nuovi e interessanti del momento cominciano a lavorare direttamente con il reale, ad impegnarsi - anche in opere di dimensioni ridotte - nella realtà e di trovare il loro vocabolario formale all'interno del reale, il più insignificante, marginale, per elevarsi, attraverso il lavoro formale ad un'implicazione non

solo della realtà ma del mondo. E in terzo luogo ci si potrebbe appellare al fatto che la pittura e l'arte concettuale, o la pittura come tradizione dominante dell'arte moderna, e la tradizione antiformalista tratta dalle arti marginali degli anni '60 non costituiscono più veramente l'opposizione, una volta rivisitata la storia dell'arte degli anni 80. Il che è un fatto importante. Per concludere, quale sarebbe la mostra dei miei sogni? Credo che non esista un'esposizione di sogno; ogni mostra deve essere un lavoro per una condizione o su un tempo preciso. Altrimenti essa non dimostra affatto la forza dell'arte attuale, che è la cosa attualmente più importante. Per quanto mi riguarda io mi baserei, per rispondere, su una mostra che ho relizzato ultimamente a Francoforte con un passaggio al Grazer Kunstverein di Graz e presso la galleria Sylvana Lorenz, Parigi. Questa mostra "Spielhölle-Estetica e violenza", inaugurata nel novembre scorso nella sala di ingresso della biblioteca municipale di Francoforte, situata in una stazione del metro, con il patrocinio della StadelSchule, Francoforte, dell'Accademia delle Scienze e delle Arti, Francoforte e delle riviste Heaven Sent e Rogue, ha riunito opere e contributi di Matthew Barney, Thomas Bayerle, Jean-Luc Blanc, Gavin Brown, Georg Güttner, Larry Clark, Mark Dion, Anne Doran, Willie Doherty, Nan Golding, Georg Herold/Werner Büttner, Richard Hoeck, Jenny Holzer/Peter Nadin, Mike Kelley, Karen Kilimnik, Herwin Kneihsl, Peter Kogler, Patti Martory, John Miller, Cathy de Monchaux, Cady Noland, Raymond Pettibon, Tobias Reberger, Sam Samore, Julia Scher, Thomas Shutte, Cindy Scherman, Marford Shumpf, Rirkrit Tiravanja, John Wesley, Sue Williams, Cristopher Wool, Heimo Zobernig.

Robert Fleck

## CRITICAL QUEST

Art criticism can be anything you want it to be and you basically just make it up as you go along. It's creative I guess, a bit like being an artist. Perhaps one thing which could be applied in general to being an art critic is the need to be absolutely independent. And to achieve this state of independence you have to be alone - to be without responsibility to anything except your writing. Anyway, security is boring. It's like a sickness which seems to reduce people. I think art critics do have power and there is nothing wrong with using it to help your friends - abuse of power presupposes the validity of traditional values. Also the truth is often really boring whereas lies can be quite entertaining. At the end of the day I believe it's impossible to avoid subjectivism. In fact to be a good art critic you have to have a strong personal point of view, though at the same time you must never be afraid to change your mind.

CARL FREEDMAN

La critica d'arte può essere qualsiasi cosa si voglia che sia e sostanzialmente la si inventa man mano che si procede. E' creativa, credo, un pò come essere un artista. Forse una cosa che potrebbe essere applicata in generale all'essere critico d'arte è il bisogno di essere assolutamente indipendenti. E per raggiungere questo stato di indipendenza bisogna essere soli e non prendersi nessuna responsabilità se non verso la propria scrittura. In ogni modo, la sicurezza è noiosa. E' come una malattia che dimagrisce la gente. Io ritengo che i critici d'arte abbiano potere e che non ci sia niente di sbagliato nell'usarlo per aiutare gli amici. L'abuso di potere presuppone la validità di valori tradizionali. Inoltre la verità è spesso veramente noiosa mentre le bugie possono essere quasi divertenti. Alla fine dei conti credo sia impossibile evitare il soggettivismo. Infatti, per essere un buon critico d'arte, bisogna avere un forte punto di vista personale, mentre allo stesso tempo non si deve avere mai paura di cambiare idea.

Carl Freedman